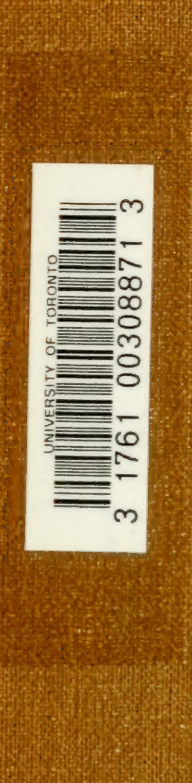
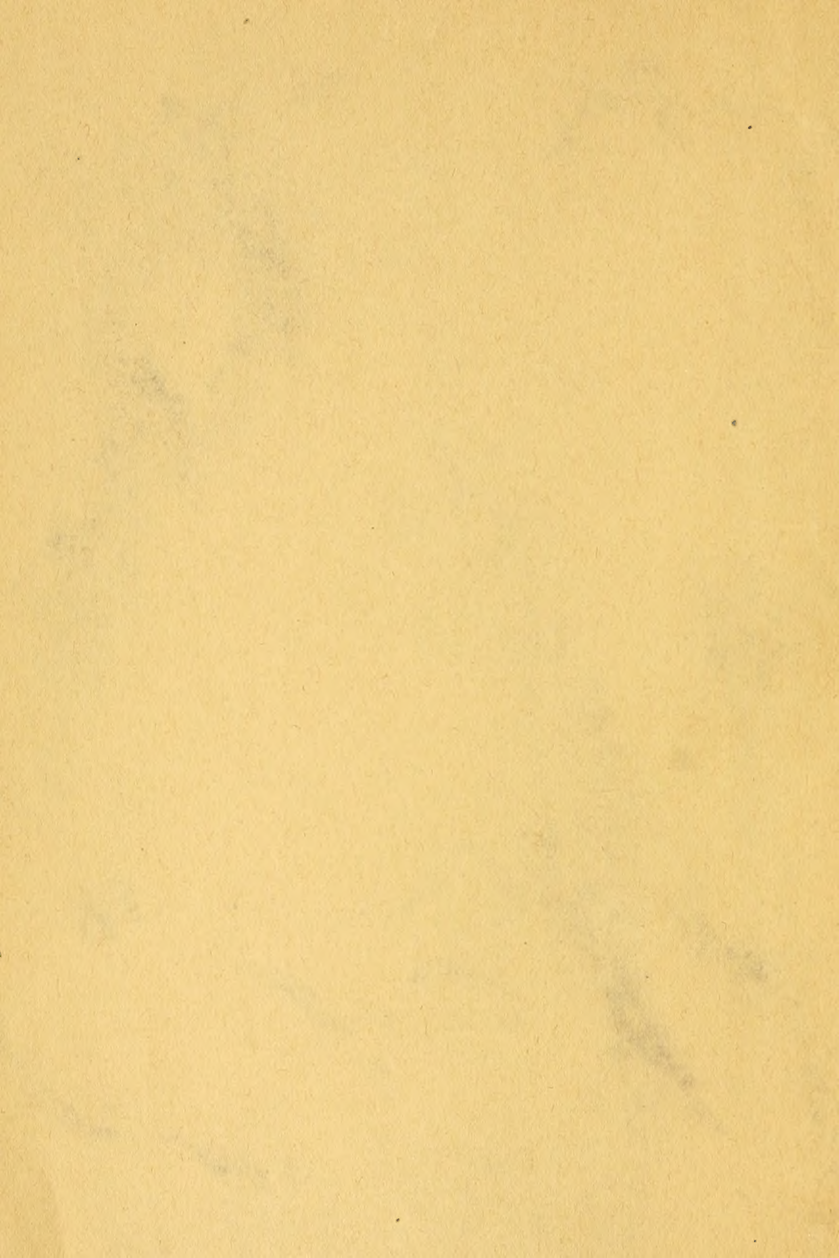

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308871 3


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





REGIE

CARL HAGEMANN

MODERNE BÜHNENKUNST

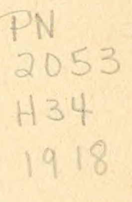
Erster Band:

REGIE

Die Kunst der szenischen Darstellung

Fünfte Auflage





Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1918

CARL HAGEMANN

REGIE

Die Kunst der szenischen Darstellung

Fünfte Auflage



Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1918

Von Carl Hagemann ist bisher erschienen
im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin:

Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung,
V. Auflage . . . . geh. **9**,— Mark, geb. **12** Mark

Der Mime, Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers, IV. Auflage . . geh. **9**,— Mark, geb. **12** Mark

Wilhelmine Schröder-Devrient,
Bd. VII der Monographien-Sammlung, „Das Theater" . . . . kart. **1,50** Mark

Aufgaben des modernen Theaters,
Bd. XVII der Monographien-Sammlung „Das Theater" (Vergriffen)

Dialoge zur Kunst und Kultur, geh. **3**,— Mark, geb. **4**,— Mark

Das Theater, Eine Sammlung illustrierter Monographien in 16 Bänden, von verschiedenen Verfassern

im Verlage von J. C. C. Bruns, Minden:

Wilde-Brevier . . geh. **2,50** Mark, Luxusausgabe **4**,— Mark

Oscar Wilde, Studien z. modernen Weltliteratur, geb. **2,50** Mark

Worte Multatulis . . . . geb. **2,50** Mark

Worte Ruskins . . . . geb. **2,50** Mark

im Verlage von Georg Müller, München:

Mit der fliegenden Division, V. Auflage, geh. **2**,—, geb. **3**,— Mark

Weltreise-Chronik, Erlebnisse, Betrachtungen und Anekdoten,
IV. Auflage . . . . geh. **9**.—, geb. **14**.— Mark.

im Verlage von Reuss & Itta, Konstanz:

Der deutsche Feldsoldat, II. Auflage . . . kart. **0,50** Mark

Übersicht



I

Künstlerische Gefühle und Ideen können der Menschheit nur an irgendeinem Stoff, nur durch materielle Ausdrucksmittel sinnfällig gemacht werden: durch Stein, Holz oder Bronze, durch Farben und Linien, durch Worte und durch Töne. Die Materie ist das Gegebene, die künstlerische Leistung das Gewollte. Die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit in den einzelnen Kunstzweigen werden daher wesentlich durch die Beschaffenheit des zugrundeliegenden Stoffes bedingt. Der Künstler ist von seinen Ausdrucksmitteln abhängig und darf die inneren und äußeren Bedingungen seines Materials nicht außer acht lassen. Diese Grenzen der Darstellung für die einzelnen Kunstübungen aufzuzeigen, hat für den Ästhetiker deshalb einen so großen Reiz, weil damit gleichzeitig das letzte Wesen der verschiedenen Künste offenbar wird.

Die eigentümlichen Verhältnisse des Stoffes gestalten sich nun für den Dramatiker insofern am weitläufigsten und verwickeltsten, als ihm die ganze Menge der Bühnenhandwerker und -künstler, vom letzten Gehilfen des Beleuchtungsinspektors bis hinauf zum ersten Schauspieler, dienstbar ist. Die Szene mit all ihrem Drum und Dran bildet das weitverzweigte Arbeitsfeld des Schauspieldichters: die Szene selbst als Rahmen und die

auf ihr wirkenden nachschaffenden Künstler als Menschendarsteller.

Das Mittel, wodurch der dramatische Dichter seine Kunstleistung dem Publikum zuführt, ist also die Bühne. Er wird deshalb darauf bedacht sein müssen, jedes einzelne Werk dem Publikum und der Bühne anzupassen. Seine Handlung darf im ganzen und einzelnen nicht gegen die Voraussetzungen verstoßen, die die Zuschauer aus dem Leben oder in ihrer Phantasie mitbringen, und darf ebensowenig den Bedingungen der Bühnenkunst zuwiderlaufen.

Richard Wagner sagt in seinem Kunstwerk der Zukunft: „Ein Kunstwerk wird nur dadurch ein Kunstwerk, daß es zur Erscheinung kommt. Dies Moment ist für das Drama sein Erscheinen auf der Bühne.“ Es handelt sich also für den Dramatiker stets um die Aufführung, nicht um die bloße Lektüre seines Stückes: um die Aufführung auf einer gegebenen Bühne vor einem gegebenen Publikum.

Von dieser Umsetzung des schriftlich festgelegten dramatischen Kunstwerks in seine szenische Erscheinungsform — von den Bedingungen und Aufgaben der modernen Regie — von der künstlerischen Tätigkeit des modernen Regisseurs als des verantwortlichen Leiters der Aufführung soll im folgenden die Rede sein.

* *
*

Unter Bühnenkunst versteht man die Fähigkeit, die künstlerische Absicht eines dramatischen Dichters durch den gesamten lebenden und toten Apparat der Bühne eindeutig zu verkörpern. Der Mensch, der die hierher gehörigen Betätigungen in ihrer Gesamtheit und im einzelnen von den verschiedenen Beamten, Handwerkern, Kunsthandwerkern und Künstlern fordert, der ihre Durchführung beaufsichtigt und als Ziel und Zweck seiner eignen Tätigkeit und der Tätigkeit aller Mitwirkenden eine großzügig-geschlossene theatralische Kunstleistung zuwege bringt, ist der Regisseur — der Bühnenkünstler. (Man sollte das Wort Bühnenkünstler eigentlich immer nur in diesem Sinne gebrauchen.)

Das Kapitel von der Bühnenkunst, von der Regie also, gehört, rein ästhetisch und historisch-kritisch betrachtet, insofern zu den allerschwierigsten der gesamten Kunstgeschichte, als wir kein zureichendes Mittel der Aufzeichnung und damit der Aufbewahrung haben. Wir sind hier noch heute auf meist ungenügende Beschreibungen angewiesen, die durch mehr oder weniger schlecht gelungene Blitzlichtaufnahmen einzelner besonders charakteristischer Momente hier und da wenig förderlich illustriert werden. Vielleicht kann ein aus Kinematograph und Phonograph zusammengestelltes Instrument dermaleinst den kommenden Geschlechtern ein naturgetreues Abbild des jeweils herrschenden Theaters übermitteln.

Die Bühnenkunst, wie wir sie heute fast schon als etwas Selbstverständliches betreiben, ist bekanntlich erst ein Produkt unserer Tage. Die Zeiten, wo man bei Verwandlungen der Akte die Kulissen und Möbel ganz offensichtig auswechseln ließ — wo man nur die Requisitengegenstände wirklich aufstellte, die im Laufe des Stückes auch benutzt wurden, alle übrigen aber einfach auf die Kulissen malte, liegen gar nicht so lange, das heißt kaum vierzig Jahre zurück. Noch in der letzten Periode des alten Burgtheaters konnte man es hin und wieder erleben, daß in ländlichen Spielen als Bauern verkleidete Arbeiter die Möbel und Requisiten austauschten, während sie in Salonstücken als herrschaftliche Diener, und zwar stets bei heller Beleuchtung, ihren Dienst zu verrichten hatten.

Die heutige Bühnenkunst ist also ein Kind unserer Zeit: ihre Wiege stand in Bayreuth und in Meiningen.

Der ungeahnte Fortschritt auf wissenschaftlichtechnischem Gebiet durch die Leistungen der exakten Naturwissenschaften, vornehmlich als Frucht deutschen Geistes, hatte bald nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einen in der Kulturgeschichte ganz einzigartigen Umschwung der Lebens- und Kulturverhältnisse im Gefolge. Man fühlte sich als Beherrscher der Welt und ihrer Elemente. Und man durfte es. Jeder einzelne glaubte teilzuhaben an den Errungen-

schaften der Zeit und wünschte mitzuschaffen am Fortschritt der Menschheit als winziges Teilchen der Triebkraft für die Kulturmaschine, anstatt in matter Selbstbeschaulichkeit und einseitigem Kultus des Gemüts oder in seichtem Rationalismus seine Tage zu verliegen.

Alles schrie nach Wirklichkeit, nach Wahrheit, und zwar nach der Wahrheit, die als Produkt menschlichen Scharfsinns und menschlichen Fleißes jetzt eben von Tag zu Tag reicher und bedeutsamer erschlossen wurde. Auch für die Bühne. Hier verhältnismäßig spät, aber nicht minder durchschlagend. Wirkliche Ichs auf einer wirklichen Szene: das wurde zur lauten Forderung der Zeit, zum ästhetischen Prinzip der Jahrhundertneige.

Und was der moderne Geist von der dramatischen Kunst erwartete: sie konnte es leisten. Derselbe Zeittrieb, der den Wirklichkeitsinn geboren hatte, vermochte auch für eine Befriedigung dieser Wahrheitsehnsucht zu sorgen. Die menschliche Vernunft stellt immer nur Forderungen, die erfüllt werden können, und große Errungenschaften rufen nach Betätigung zum Wohle derer, die sie schufen. So mußte mit einer neuen dramatischen Kunst, mit dem von Henrik Ibsen ausgehenden realistisch - psychologischen Tendenzdrama, auch eine neue Bühnenkunst, nämlich die den vollen Anschein der Wirklichkeit als letzten Zweck fordernde Illusionskunst auf-

treten. Die Zeit selbst schuf sich die Bühne, auf der ihre grundlegenden Ideen verwirklicht werden konnten.

Dieser große Umschwung im Theaterwesen der Neuzeit knüpft sich an zwei Namen, an einen talentvollen Mäcen und einen genialen Künstler, die mit ihren gleich nach dem deutsch-französischen Kriege fallenden Reformtaten dem damaligen Theaterschlendrian ein für allemal den Garaus machten: an den Herzog Georg von Meiningen und an Richard Wagner.

Was beide anstrebten, war die mit allen von der Zeit gebotenen künstlerischen Mitteln gestaltete selbstlose und erschöpfende Darstellung des dramatischen Kunstwerks: durch ein naturgetreues und historisch einwandfreies Bühnenbild, das sich nicht mehr an die scharfen Begrenzungslinien des kastenförmigen Spielplatzes zu halten brauchte, sondern durch eingebaute Versatzstücke intimere und charakteristischere Wirkungen erstrebte, wodurch gleichzeitig auch natürlich-malerische Eindrücke erzielt und den Darstellern ihre Aufgaben erleichtert wurden — durch eine Disziplinierung der Massen und ihre Einfügung als organisches Ganzes in das Drama — durch die Besetzung jeder Rolle mit einem seiner ganzen Persönlichkeit nach dazu geeigneten Schauspieler und durch das Zurückweisen jedes einzelnen in die ihm gebührenden Schranken. Der Dichter, der viele Jahrzehnte lang von einem auch heute noch nicht ganz überwun-

denen Virtuosentum nur als ein bequemes Mittel für niedrige, selbstische Zwecke angesehen worden war, kam wieder allein zum Wort, bestieg von neuem seinen Herrscherthron.

Und jetzt gab man ihm einen Gehilfen, der in letztem und höchstem Sinne über die Darstellung der künstlerischen Idee zu wachen hatte: man schuf den modernen Regisseur, machte ihn dem Dichter gegenüber allein verantwortlich und stellte ihn damit in die vorderste Reihe der ausübenden Künstler.

Daß manche dieser Dinge, wenigstens in der Anlage, schon früher, so vom großen Schröder in Hamburg, von dem braunschweigischen Dramaturgen Klingemann und dem Berliner Intendanten Grafen Brühl, auch von Immermann, Iffland und Tieck, und nicht zuletzt von Laube, Dingelstedt und Devrient angeregt und zum Teil auch durchgeführt worden sind, kann den historisch Geschulten nicht weiter überraschen. Es ist dies nur einmal wieder ein Beweis dafür, wie große Umwälzungen im menschlichen Geistesleben sich schon vorher, ehe die Zeit selbst die nötige Reife dafür erlangt hat, hier oder dort in sehr charakteristischen Wünschen und Werken bemerkbar machen, bis sie plötzlich im richtigen Augenblick, oft durch einen ganz geringfügigen Anstoß, elementar hervorbrechen und Allgemeingültigkeit erlangen — wobei dann, wie in diesem Falle, oft das aufrichtige Interesse und die Privat-

schatulle eines ehrlich für die Sache begeisterten Fürsten die ausschlaggebende Rolle spielen.

Die ersten praktischen Versuche, zu einer eindrucksvollen, künstlerisch vollwertigen, alle wissenschaftlichen und ästhetischen Errungenschaften der Zeit nutzbringend verwendenden Bühnendarstellung zu gelangen, gehen auf den Grafen Brühl in Berlin und auf August Klingemann in Braunschweig zurück. Mangelhaftes Interesse weitester Kreise und durchaus unzureichende Mittel ließen diese Keime nicht recht zur Entwicklung kommen. Doch sorgten Theaterfachleute und Kritiker dafür, daß die Ergebnisse dieser Reformbestrebungen und vor allem ihre Grundsätze nicht ganz in Vergessenheit gerieten. So versuchte namentlich der Regisseur Marr, der bis zu Anfang der siebziger Jahre am Hamburger Thalia-Theater leitend beschäftigt war, nicht ohne Erfolg im Sinne seines Lehrers Klingemann zu wirken. Und auch der dramaturgische Ästhetiker Theodor Rötscher, der langjährige verdienstvolle Theaterkritiker Berlins, wurde nicht müde, in seinen zahlreichen Schriften immer wieder auf den weitern Ausbau des Theaters nach dieser Richtung hin zu verweisen — bis endlich Dingelstedt die neuen Ideen in Weimar und Wien wieder aufzugreifen wußte, indem er sich die Anregungen eines Immermann, Iffland, Tieck, Laube und Devrient zunutze machte, und dann auf Grund aller dieser systematischen Bestrebungen und Taten

sehr bald die Meininger mit ihren neuartigen Leistungen folgten.

Wenn nun auch die besonders von Meiningen und Bayreuth ausgehenden Reformen insofern einen Ausnahmezustand darstellen, als sie eigentlich nur für wenige Theater, die über die nötigen Geldmittel und über die nötige Muße zur Einstudierung verfügen, in Betracht kommen, so haben die Gastspielreisen des Herzogs Georg und die Wagner-Festspiele dennoch auf den ganzen Bühnenbetrieb ungemein befruchtend gewirkt. Ein Aufschwung des gesamten Theaterwesens war die unmittelbare Folge. Die Freude am Schauen trieb von jeher die Leute ins Theater. Und jetzt gab es etwas zu schauen.

Die Theaterfreudigkeit, die sich sonst nur vorübergehend einmal bei einem Virtuosen-Gastspiel gezeigt hatte, zog wieder in weitere Volksschichten ein. Der Sinn für die Geschlossenheit einer theatralischen Kunstleistung wurde geweckt und bei den Empfänglicheren allmählich auch durchgebildet und die Forderung nach einem weihevollen Verlauf des einzelnen Theaterabends immer allgemeiner und dringender erhoben. Die kunstfrohe Jugend Deutschlands fühlte jetzt überhaupt das Bedürfnis, nach dem so günstig abgeschlossenen Kriege und dem unmittelbar folgenden wirtschaftlichen Aufschwung nun auch endlich in eine neue Kulturepoche rein menschlichen und

vor allem künstlerischen Genießens einzutreten, woraus natürlicherweise die nationale Schaubühne mit ihren großen, allgemein zugänglichen Werten in erster Linie Nutzen zog.

II

In leitender Stellung sind am Theater neben dem Direktor, der bei staatlichen und städtischen Unternehmungen gewöhnlich den Titel Intendant führt, noch der Dramaturg — wenigstens bei größeren Instituten — und die Regisseure tätig.

Das Fremdwort Regisseur, das ursprünglich so viel wie Verwalter heißt (Verwalter von Einkünften, von Staatseinkünften), pflegt man bisweilen — etwas umständlich zwar und nicht sehr schlagend — auf den Theaterzetteln mit Leiter der Aufführung einzudeutschen. Neuerdings versucht man auch das Wort Spielleiter einzubürgern, das die Aufgaben des Regisseurs aber ebenfalls nicht sicher genug umgrenzt. Der Regisseur hat eine viel umfassendere Tätigkeit auszuüben, als das Bühnenspiel zu leiten. Etwas besser ist schon Spielmeister, wie ihn der Kölner Ästhetiker Baron Perfall einmal genannt hat. Hier wird zum mindesten die umfassende Künstlerschaft und die verantwortliche Stellung dieser für das einzelne Theater so wichtigen Persönlichkeit festgelegt, ohne aber gerade den selbständigen Verwalter der dichterischen Pfründe, ohne seine universelle bühnenkünstlerische Tätigkeit dabei mit auszudrücken. Da sich bisher keine ganz und gar passende Verdeutschung des Wortes Regisseur gefunden hat, behalte ich es im folgenden bei.

*　　*　　*

Die Wirksamkeit des Bühnenleiters teilt sich nach kaufmännischen und künstlerischen Gesichtspunkten auf, die in gegenseitigem Abhängigkeitsverhältnis stehen. Der Theaterdirektor hat also eigentlich den Dramaturgen und Regisseur mit dem geschäftskundigen Unternehmer zu vereinigen. Daß dies in der Praxis verhältnismäßig selten der Fall ist, ändert an der ideellen Forderung nichts. Vielfach beschränkt sich nämlich die Tätigkeit des Direktors, neben den rein geschäftlichen und repräsentativen Pflichten, auf die Zusammensetzung und Ergänzung des Personals, auf den Entwurf des Spielplans, auf Abschlüsse von Gastspielverträgen und auf die Annahme oder Ablehnung der aufzuführenden Neuheiten, deren Prüfung er entweder selbst vollzieht oder durch seine Dramaturgen und Regisseure vollziehen, zum mindesten vorbereitend vollziehen läßt.

Der Direktor sollte aber gleichzeitig der erste, im besten Sinne dirigierende Künstler seines Instituts sein. Er muß von Zeit zu Zeit an die Spitze seiner darstellenden Künstler treten. Ein Theater kann nicht allein vom grünen Tisch aus geleitet werden. Das behaupten immer nur die Direktoren, denen künstlerische Talente oder Lust und Fleiß zu ihrer Betätigung fehlen. Sie machen dann gewöhnlich aus ihrer Not eine Tugend und sagen, daß man sich ja seine ausübenden Künstler, also auch die sogenannten Vorstände verpflichten könne — daß man selbst aber als eine Art von

Halbgott unentwegt auf dem Direktionssessel thronen und stets bereit sein müsse, mit möglichst großer Gelassenheit die vielen Entscheidungen des praktischen Theaterbetriebes aus der Ruhe des im Grunde Unbeteiligten heraus zu treffen. Doch gerade das Umgekehrte ist richtig. Ich kann mir als Theaterleiter die nötigen Verwaltungs- und Kassenbeamten, wenn es sein muß sogar einen kaufmännischen Direktor halten. Nur der führende Künstler muß ich selber sein. Die Praxis der Geschäfts-Theaterdirektoren hat noch nie zu großen Gesamtleistungen oder gar zu neuen künstlerischen Werten geführt. Was dabei herauskam, war immer nur der Betrieb eines gutgehenden Kunst-Warenhauses.

Pollini in Hamburg und Hofmann in Köln beschäftigten zuzeiten gewiß virtuose Einzelkräfte, hielten in ihrem trefflich aufgezogenen Gemeinwesen auf Ordnung und machten vor allem gute Geschäfte. Die Theaterkultur weitergebracht haben sie nicht. Im Gegenteil. Das Bayreuther Beispiel wäre in den deutschen Provinzen viel früher durchgedrungen, wenn nicht in den achtziger und neunziger Jahren an der Spitze der großen Stadttheater Leute gestanden hätten, die aus ihrem Geschäftsinteresse heraus das Gegenteil von dem anstrebten, was Richard Wagner für die deutsche Bühne forderte. Die Direktoren vom Schlage Pollinis wollten gar keine Ensemblekunst, denn die kostete Proben, und wollten gar keine stilvolle

Ausstattung, denn die kostete Geld. Außerdem waren ihre Theater ohnehin voll. Die Leute gingen der paar schönen Stimmen wegen hinein. Das Ganze: das Zusammenwirken alles Einzelnen zum Ganzen, war ihnen im Grunde einerlei.

Solche Verhältnisse sind nun gar nicht denkbar, wenn der Leiter einer Bühne gleichzeitig als erster Regisseur wirkt. Zunächst kann es ein Künstler überhaupt nicht mit ansehen, daß der Stand seines Theaters unter einen bestimmten Gradstrich sinkt. Und dann wird er zum mindesten doch seine eigenen Aufführungen mit Sorgfalt herauszubringen und damit einen Stamm erfolgreicher Abende zu schaffen suchen, weil er in diesem Falle nicht nur als Direktor, sondern auch als ausübender Künstler seine Haut zu Markte trägt.

Aber auch sonst ist es unbedingt nötig, daß der Direktor von Zeit zu Zeit selbst unter seine Mitglieder tritt, um mit ihnen, gleichsam als primus inter pares, für irgendeine Gesamtleistung der Bühne zusammenzuwirken und seine eigene Künstlerschaft in die Wagschale zu legen. Ein Theaterleiter kann letzten Sinnes nur auf diese Weise seine künstlerischen Persönlichkeitswerte auf sein Ensemble übertragen — nur durch gemeinsames Arbeiten, durch gemeinsames Ringen um den Preis einer stilvollen Kunstleistung das menschliche und künstlerische Vertrauen des gesamten Personals erringen und damit den ganzen Betrieb fest in die Hand bekommen. Mit Anschlägen am schwarzen

Brett und Verfügungen durch Rundschreiben an die Regisseure und Kapellmeister ist ein Theater, überhaupt ein Kunstinstitut, nicht zu leiten. Hier gilt allein das Beispiel. Der Chef muß zeigen können, wie es gemacht wird, und wie es nicht gemacht werden soll. Er muß Mensch zu Mensch und Künstler zu Künstler sein. Das einzelne Mitglied muß seinen Direktor menschlich und künstlerisch spüren. Sein Wesen, sein Wollen muß gleichsam im Theater umgehen. Der Künstler ordnet sich im Grunde nur unter seinesgleichen. Vor allem der Bühnenkünstler, der dem Laien und besonders dem nüchternen Geschäftsmann gegenüber immer sehr mißtrauisch ist.

Der Kaufmann — der mit einer gewissen Kunstbegeisterung und praktischen Kenntnissen des äußern Theaterbetriebes ausgestattete Verwaltungsbeamte — der dilettierende Hofmann oder der aus einer kunstbeflissenen Familie stammende ehemalige Kavallerieoffizier — der allgemein beliebte, das Fach der guten Rollen spielende Darsteller und dergleichen Anwärter mehr taugen nicht in dem Maße für den schwierigsten Posten der öffentlichen Kunstübung. Besteht schon einmal die Forderung, daß ein Direktor sein Theater tatsächlich auch zu dirigieren, das heißt fach- und sachgemäß aus eigenster Initiative heraus kunstfördernd und -schaffend zu leiten hat, so muß er selbst Bühnenkünstler sein, wenn die Aufgabe eines Kulturtheaters, nämlich

Kunst um der Kunst willen zu bieten, erfüllt werden soll.

Deshalb ist auch für die Oper zunächst der wirklich musikalische Opernregisseur der gegebene Theaterleiter, vorausgesetzt natürlich, daß er die vielen übrigen, für das Amt notwendigen Eigenschaften besitzt. Der wirklich musikalische Opernregisseur. Denn die meisten unserer Opernregisseure sind nicht musikalisch oder doch nicht musikalisch genug. Die Musik ist aber nun einmal für die Oper die Hauptsache. Und deshalb kann auch der Kapellmeister zum Operntheaterleiter berufen sein, wenn er nicht nur ein gebildeter und höchst kultivierter Mensch, nicht nur ein geschmackvoller Kunstfreund, nicht nur ein tüchtiger Musiker mit ausgesprochener Dirigentenbegabung, sondern ein wirklicher Theaterfachmann und Theaterkapellmeister ist. Für diesen Fall scheint er mir für den Posten eines Operndirektors sogar noch geeigneter als der Regisseur. Denn das Grundwesen seiner künstlerischen Persönlichkeit soll das Musikalische sein, wie eben das Musikalische auch das Grundwesen der Opernkunst ist. Außerdem kann er als Kapellmeister gelegentlich des Abends selbst die sichtbare persönliche Führung des ganzen künstlerischen Apparates übernehmen, während der Regisseur die einzelne Leistung ja immer nur vorzubereiten, niemals aber selbst zu dirigieren vermag.

Der moderne Theaterdirektor hat also eine wirt-

schaftliche und künstlerische Aufgabe in gleich sachverständiger Weise zu meistern: eine wirtschaftliche Aufgabe, die darin besteht, das richtige Verhältnis zwischen Betriebskosten und durchschnittlicher Tageseinnahme herzustellen — und eine künstlerische Aufgabe, die hauptsächlich darauf hinausläuft, zunächst geeignete Stücke auszusuchen und diese Stücke dann in einer durch die Güte und Zusammensetzung des Personals und durch die vorhandenen technischen Mittel gegebenen, möglichst guten Inszenierung darzustellen, um so innerhalb dieser seiner künstlerischen Wirksamkeit noch wieder eine mehr literarische und mehr bühnenkünstlerische Verpflichtung zu leisten.

„Die Werke der Kunst sind verschieden," sagt Oscar Wilde in seinem Aufsatz „Die Wahrheit der Masken", „aber das Wesen artistischer Wirkung ist Einheit. Wo es sich um die Regierung von Völkern handelt, kann man über den Vorzug der Monarchie, Anarchie und der Republik streiten: das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten Despoten. Die Arbeit kann man teilen, den Geist, der sie lenkt, nicht."

* *
*

Neben den paar deutschen Hofbühnen und den nicht sehr zahlreichen Privattheatern, die meist eine besondere dramatische Kunstgattung pflegen,

bilden die sogenannten Stadttheater in Deutschland durchaus die Mehrzahl.

Als richtigste Verwaltungsform dieser Theaterunternehmen wird heute allgemein ihre Stellung unter städtische Obhut und Verwaltung erkannt.

Eins aber muß dabei immer wieder mit größtem Nachdruck betont werden. Man sollte den Theaterleiter, wenn er schon einmal für den schwierigen und undankbaren Posten geeignet erscheint, unter allen Umständen auch selbständig und verantwortlich arbeiten lassen — sollte ihn nicht mit allerhand Nebenbehörden, vor allem nicht mit Laienkommissionen umgeben, deren Mitglieder oft ohne inneres Verhältnis zur Kunst und immer ohne nähere Kenntnis des Theaterbetriebes, vielfach auch ohne Sinn für die höchst eigenartigen psychologischen Probleme des Schauspielers, den komplizierten, auf zahlreichen Unwägbarkeiten ruhenden Theaterapparat ins Bureaukratische hinüberleiten und damit nicht nur den größten Teil der Kraft des Intendanten in unfruchtbaren und meist ganz unnötigen Verwaltungsgeschäften aufgehen lassen, sondern ihm auch die unbedingt notwendige Bewegungsfreiheit nehmen, die nun einmal für eine Kunstleistung unerläßlich ist.

Die einzelne Kunsttat ist eine ganz und gar freiwillige Leistung. Der Anstellungsvertrag kann vom städtischen Bühnenleiter verlangen, daß er die Verwaltungsmaschine in Ordnung hält, für einen geregelten, würdigen, finanziell einwandfreien Be-

trieb sorgt und allerlei Repräsentationsgeschäfte angemessen erledigt. Kein Mensch vermag ihn aber zu zwingen, den maßgebenden Regieeinfall für irgendeine große Inszenierung zu haben. Das sind Gottesgaben, die dem Wunsch und Willen des Bürgermeisteramtes, oder wie immer die Behörde heißen mag, nicht unterstehen. Nur allzu leicht wird man hier die schöpferische Tätigkeit untergraben, indem man dem Künstler mit allerlei Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten in die Parade fährt — ebenso wie man wieder durch rücksichtsvolle Behandlung die künstlerische Produktionskraft des Einzelnen und des Ensembles ganz außerordentlich steigern kann.

Der städtische Theaterbetrieb darf nicht in derselben schemenhaften Weise geleitet werden wie meinetwegen das Gas- und Wasserwerk oder die elektrische Straßenbahn, weil die Lebens- und Leistungsbedingungen ganz andere sind, weil es sich nicht um mechanische Herstellung von Gas und Elektrizität, sondern um höchst lebens- und kunstvolle Darstellungen ästhetischer Vorgänge handelt. Der Theaterleiter muß jeden Tag für acht Uhr abends eine auf ganz persönliche Leistungen Vieler und Verschiedener gegründete Kunsttat liefern, die (wie jede Kunsttat) auf der ganz und gar freiwilligen Entfaltung unschätzbarer Werte beruht.

Es ist also grundfalsch, Leiter und Personal der städtischen Schaubühne mit einer Unmasse

von Verordnungen und Paragraphen in Fesseln zu schlagen und auf diese Weise ganz gehorsame, autoritätswillige Kleinbürger aus ihnen zu machen. Man sollte vielmehr froh sein, daß sich bei vielen Theaterkünstlern noch ein Rest des alten Komödiantentums bewahrt hat: ein Gefühl des bis zu gewissem Grade immer noch Fessellosen, Freizügigen.

Die Theaterkünstler leben nun einmal unter einem andern, einem höhern atmosphärischen Druck, den man unbedingt erhalten sollte, weil er für die einzelne Leistung und für die künstlerische Kultur am Institut unbedingt notwendig ist. Ein großer Takt, Liebe zur Sache und ein vorurteilsfreies Menschentum scheinen deshalb bei den mit der Aufsicht des Theaters betrauten Kommissionen unerläßlich. Und es ist höchst bedauerlich, wenn man hin und wieder sieht, wie die großen Vorteile, die das System der städtisch verwalteten Schaubühne auf der einen Seite bietet, zum Teil dadurch wieder wettgemacht werden, daß man an den leitenden Stellen den eigenartigen Verhältnissen des Theaterbetriebes nicht immer in genügender Weise Rechnung trägt und durch unkluge, bureaukratische Maßregelungen die künstlerischen Kräfte des zur Leitung berufenen Einzelnen und des Ensembles nicht zur Entfaltung kommen läßt.

* *
*

Gleichsam als Assistenten seiner umfassenden Tätigkeit gehen dem obersten Leiter des Theaters in erster Linie der Dramaturg und der Regisseur zur Hand: der Dramaturg, indem er nach eingehender Lektüre und kritischer Beschäftigung mit den zahllosen Manuskripteingängen das Wertvolle heraushebt, zur Annahme empfiehlt und gegebenenfalls theatermäßig herrichtet — der Regisseur, indem er das dichterische Kunstwerk in die stilgerechte Bühnenerscheinung aufgehen läßt.

Beide Hilfskräfte der Oberleitung, die für ihre künstlerischen Maßnahmen dem Publikum und der Kritik gegenüber die Verantwortung übernehmen, sollten aber auch bei anderen wichtigen Vorgängen im Theaterbetriebe, vor allem bei Engagements- und Besetzungsfragen und beim Aufstellen des Spielplans, beratend mitstimmen dürfen. Dies hat allerdings nur dann Sinn und Zweck, wenn die Betreffenden menschlich und gesellschaftlich einwandfrei sind und treu zu ihrem Direktor stehen, das heißt dem Ganzen der Sache wegen dienen — wenn sie selbst nicht in die Versuchung kommen, bei diesen zum Wohle des Ganzen angesetzten Besprechungen persönliche Vorteile für sich selbst oder für befreundete Mitglieder herauszuschlagen.

Bei den am Theater maßgebenden Persönlichkeiten, besonders beim Direktor selbst, wird natürlich eine große Menschen- und Weltkenntnis, vor allem eine große Kenntnis des Publikums, des

ganz bestimmten Publikums, verlangt. Erwächst ihm doch nicht nur die verhältnismäßig leichte Aufgabe, den Besuchern immer das vorzusetzen, was sie in ihrer Mehrheit zur Befriedigung des Unterhaltungs- und Sensationsbedürfnisses nun einmal unbedingt beanspruchen, sondern die viel schwierigere, undankbarere, aber weit befriedigendere Pflicht, die große Masse, so gut und so weit es gehen will, zur Kunst und durch die Kunst zu erziehen.

In diesem Sinne bleibt Heinrich Laube wohl noch für lange das Muster eines feinsinnigen, künstlerisch fühlenden und handelnden Bühnenleiters. Der berühmte Burgtheaterdirektor war bekanntlich, neben seinen ganz hervorragenden Fähigkeiten als Regisseur, ein sehr kundiger, selten fehlschlagender Aufspürer schauspielerischer Talente und wirksamer Theaterstücke — dazu aber auch ein ausgezeichneter Kenner des Publikums, der sehr genau wußte, wie weit er in jedem einzelnen Fall gehen durfte, der sich aber auch niemals verhehlte und, wo es anging, stets praktisch bewies, daß die große Menge zu leiten, durch folgerichtiges, allmähliches Hinführen schließlich doch zum Guten und Schönen zu überzeugen und zu bekehren ist. So hat er oft wertvolle dramatische Arbeiten auch vor leeren Häusern jahraus, jahrein weiter gespielt, um seine Wiener doch noch zu zwingen, das Gehalt-

volle in dem betreffenden Stück anzuerkennen, was ihm denn auch nicht selten geglückt ist.

Freilich darf man bei der Anerkennung dieses dankenswerten Verfahrens das eine nicht außer acht lassen: was dem Hofburgtheaterleiter mit seinen großen Mitteln recht bleibt, ist noch lange nicht dem kleinen Stadttheaterdirektor billig. Hier spielt leider der Kassenrapport die ausschlaggebende Rolle. Und nur zu oft gehen die besten künstlerischen Vorsätze in die Brüche.

Überhaupt werden ja manche der in diesem Buche geforderten Wünsche zum Ausbau des Theaterbetriebes schon deshalb nicht immer zu erfüllen sein, weil die materiellen Grundlagen fehlen oder doch nicht genügen. Es handelt sich hier aber bei unseren Untersuchungen wesentlich um die systematische Beschreibung eines idealen Zustandes, dem die großen, reich bemittelten Theater nahekommen können und dann auch unbedingt nahekommen sollen, und dem die kleineren Theater nach Möglichkeit nahezukommen wenigstens versuchen müssen.

* *
*

Es bedarf nun bei manchen, vor allem bei den klassischen Werken zwischen der dramatischen Dichtung selbst und ihrer eigentlichen Inszenierung noch einer literarisch-dramaturgischen Tätigkeit: der Bühneneinrichtung. Der Text muß den allgemeinen Kulturbedingungen und den Verhält-

nissen des jeweiligen Theaters im allgemeinen und besondern angepaßt werden. Diese oft gar nicht so einfache, viel Takt, Stilgefühl und Scharfsinn erfordernde Arbeit ist vorwiegend Sache des Dramaturgen.

Der Name Dramaturg geht bekanntlich auf Lessing zurück. Nur verstand der große Bühnentheoretiker seinerzeit etwas anderes darunter als wir heutzutage. Der Dramaturg war ihm wesentlich Kritiker — die Dramaturgie ein kritisches Register aller aufgeführten Stücke. Er selbst schrieb ja das klassische Buch dieser Art.

Der Dramaturg pflegt heute die literarischen Sekretärdienste des mit kaufmännischen Geschäften überladenen Direktors zu besorgen. Seine Tätigkeit ist meist niedrig und unwürdig. Er muß Waschzettel an die Presse und Briefe an die Verleger, Agenten und Autoren schreiben, muß Besuche bei den Redaktionen machen und alle die Leute empfangen, die dem Direktor peinlich oder lästig sind. Hat vielleicht eine belanglose Theaterzeitung zu redigieren, hin und wieder einmal einen Prospekt für eine neue geschäftliche Unternehmung aufzusetzen, zu Beginn der Saison allenfalls einen klangvollen Plan für einen historischen Zyklus zu entwickeln, der dann aber nie ausgeführt wird, und, wenn es hoch kommt, einmal bei passender Gelegenheit einen Prolog zu dichten. Nebenher versucht er dann den Wust von Einsendungen zu bewältigen, die Manuskripte wenig-

stens der Nummer nach zu ordnen und zu katalogisieren und von Zeit zu Zeit auch einmal ein paar Dramen zu lesen, über die er dann ein schriftliches Gutachten fällt, wogegen es keinerlei Revision gibt, um das sich aber im Grunde auch niemand kümmert. Schließlich hat er drängende Autoren mit einem nichtssagenden Schreiben, oder, wenn sie gar in die Sprechstunde kommen, mit höflichen Phrasen abzufertigen, was um so unangenehmer ist, als hier meist einflußreiche Leute (Kritiker, Theaterkomiteemitglieder, Mäcene aller Art) oder aufdringliche Phantasten (Schauspieler, Lokaldichter und Gymnasiallehrer) mit ihren Wünschen erscheinen und immer wieder erscheinen. Dann muß er in den Generalproben die im Parkett verstreuten Gäste unterhalten, mit den etwa schon anwesenden Kritikern literarische Gespräche führen und gelegentlich auch Dinge anbringen, auf die der Direktor oder der Regisseur Wert legen. Es fehlt nur noch, daß er auch kontraktlich verpflichtet würde, den Kindern des Direktors Unterricht in fremden Sprachen zu geben.

Eine Berliner Zeitung veröffentlichte vor Jahren einmal gelegentlich einen hübschen, sehr bezeichnenden Scherz, der sich in einem Theater, das die Unterstützung vieler künstlerischer Kräfte und besonders zahlreicher dramaturgischer Berater genießt, ereignet haben soll. Ein älterer Logenschließer versuchte hier seinen jüngeren Kollegen vor Beginn der Generalprobe klarzumachen, wem

der Eintritt in das Parkett gestattet ist, indem er sie folgendermaßen instruierte: „Also vorn, hinter der Musike, kommen nur rein der Herr Direktor, der eine Übersetzer, der andere Übersetzer, der Regisseur, der eine Maler, der andere Maler und — was so die Dramaturgen sind!“

Es ist gewiß nicht ganz leicht, die Tätigkeit des ernsten dramaturgischen Beraters, wie ihn ein großes, modernes Theaterwesen unbedingt verlangt, scharf zu umreißen. Das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des betreffenden Dramaturgen ab. Solange man dies wichtige Amt mit ganz jungen, eben von der Universität kommenden Doktoren oder gar mit Leuten besetzt, die aus Theaternarrheit oder Amüsementsbedürfnis einem andern Beruf entlaufen sind, kann natürlich von irgendeinem Nutzen für das betreffende Institut keine Rede sein. Auf diesen Posten gehört ein reifer und ganzer Mann, der Lebens- und Bühnenerfahrung besitzt — der mit gewinnenden Umgangsformen und verläßlicher allgemeiner Bildung eine so starke menschliche und künstlerische Eigenart hat, daß ihm auch der jüngste und wildeste Anfänger Achtung und Vertrauen entgegenbringen muß.

Jedenfalls sollten dem Dramaturgen zunächst einmal alle Sekretärarbeiten genommen werden und dafür die vielen Funktionen im künstlerischen Betriebe der Bühne ohne weiteres zufallen, die literarische Bildung und Geschmack verlangen.

Denn sie allein fordern schon die Kraft eines ganzen Mannes. Dazu müßte er natürlich in erster Linie als künstlerischer Beirat des Direktors auch maßgebenden Einfluß und bestimmte Rechte haben, müßte ihm eine Stellung und damit eine Verantwortung gegeben sein, die dem übrigen Personal, vor allem den Schauspielern, nicht verborgen bleiben dürfte. Denn am Theater wird vielleicht noch mehr wie anderorten nur dem eine gewisse Gefolgschaft geleistet, der etwas zu sagen, der etwas zu verantworten hat. Mitläufer sind dem Schauspieler gar nichts. Sie erscheinen ihm als komische Figuren. Und der Dramaturg ist meist so eine komische Figur.

Als eine der wichtigsten Aufgaben käme für den Dramaturgen zunächst wohl die Ausgestaltung des Jahresspielplanes in Betracht, wobei er allerdings auf eine ganze Reihe nicht immer leicht zusammenzufassender Bedingungen zu achten hat. Werden doch neben geschäftlichen auch künstlerische Gründe die Ökonomie des Spielplans beeinflussen. Da ist in erster Linie auf eine Steigerung des Gebotenen zu achten und trotzdem die abnehmende Kraft der Schauspieler und Regisseure entsprechend zu berücksichtigen. Ein geschickter Dramaturg wird niemals die beiden Teile des „Faust" etwa für den Schluß der Saison zur Aufführung empfehlen und ebensowenig ein erfolgversprechendes Stück bis ganz zu guter Letzt aufsparen, wenn er nicht die wirtschaftlich sehr

gefährlichen Monate Mai und Juni gerade mit einem Schlager bedenken will. Überhaupt sind die verschiedenen Phasen des gesellschaftlichen Lebens, sind der Karneval, Kongresse und andere, den Theaterbesuch in dieser oder jener Hinsicht beeinflußende Veranstaltungen bis hin zu lokalen Eigentümlichkeiten in Rechnung zu stellen.

Der Spielplan eines Geschäftstheaters — und das sind ja immer noch die meisten, bis zu gewissem Grade auch die unter städtischer und staatlicher Obhut stehenden — kann ja gewiß nicht nur, kann nicht einmal vorwiegend aus literarischen Werken bestehen. Man verlangt aber doch mit Recht von einer Bühne, die als Kunstinstitut gelten will — und das wollen doch wiederum die meisten — daß die fremden und heimischen Klassiker und auch das Theater der Lebenden einen ganz bestimmten, und zwar nicht zu kleinen Raum im Jahresrepertoir einnehmen. Und dafür ist der Dramaturg als literarisches Gewissen des Direktors dem Publikum in allererster Linie verantwortlich. Er hat eben die sicher nicht so ganz einfache Aufgabe zu lösen, die Forderungen der Literaturfreunde mit den anderen Bedingungen des Spielplans in Einklang zu bringen.

Hieraus erwächst dem Dramaturgen die Pflicht, die Manuskripteingänge regelmäßig und eingehend zu prüfen, unbekannten dramatischen Talenten nachzuspüren und sich nicht auf die paar hauptstädtischen Schlager zu beschränken. Diese Ar-

beit ist an einer großen Bühne, der durchschnittlich 400 bis 500 Dramen im Jahr eingereicht werden, keineswegs gering, kann aber von einem gewandten Manne mit gehöriger Sachkenntnis und schlagfertiger Urteilskraft doch ganz gut erledigt werden. Die meisten Manuskripte dürften sich ja schon nach wenigen Stichproben als unbrauchbar erweisen. „Um einen neuen Wein zu probieren, hat man nicht gleich ein ganzes Faß leer zu trinken“, sagt Oscar Wilde. Es bleibt also immer nur ein recht kleiner Bruchteil von Manuskripten übrig, der eine genauere Einsicht verlangt. Dem sollte dann allerdings an einem größern Kunstinstitut auch mit Lust und Liebe entsprochen werden, durch einen geschickten, gebildeten Dramaturgen entsprochen werden können.

Für die Praxis ist zu empfehlen, daß der Dramaturg nach der Lektüre auf besonderen Blättern kurzgefaßte schriftliche Gutachten erstattet. Der Direktor wird dann aus dem Urteil des Dramaturgen entnehmen können, welche Stücke sich für ihn der Nachprüfung lohnen. Und eine gelegentliche Konferenz tut dann noch ein übriges.

Vor allem hätte der Dramaturg aber, wie gesagt, bei den Klassikeraufführungen und auch sonst die Textgestaltung zu überwachen. Shakespeare, Goethe und Schiller werden bekanntlich, selbst an unseren größeren Bühnen, immer noch mit traditionellen Strichen aufgeführt, die fast nie auf gute Vorbilder, sondern vielfach sogar auf die

für Gastspiele eingerichteten Regiebücher berühmter Virtuosen zurückgehen.

Vielleicht daß mit den gesteigerten Ansprüchen des großen Publikums und der Kritik in absehbarer Zeit einmal eine geschlossene Regelung dieser wichtigen Frage durch eine dramaturgische Körperschaft oder durch einen rührigen Verlag durchgeführt wird. Eine Reihe theatralisch-zielbewußt und doch künstlerisch-achtungsvoll eingerichteter Textbücher der beliebtesten Klassiker würde an den zahlreichen Provinztheatern zweifellos als eine Wohltat empfunden werden.

Hier und da sind ja gewiß schon erfolgreiche Klassikerbearbeitungen im Druck erschienen: von Eugen Kilian, Karl Zeiß, Arthur Seidl und anderen. Und die vor einigen Jahren neu gegründete „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände“ hat sogar mit der Herausgabe ganzer Regiebücher begonnen. Wieviel gute und moderne Einrichtungen ständiger Repertoirstücke schlummern aber noch in den Archiven der großen Theater oder sind nur jedesmal an diesem einen Institut in Gebrauch, die doch zur Hebung unserer Theaterkultur beitragen könnten, wenn man sie der Allgemeinheit zugänglich machen würde. Ich habe oft bedauert, daß die jedesmal so mühsame und zeitraubende Arbeit, die ich auf die Bühneneinrichtungen des „Wallenstein“, des „Faust“, „Götz“ und anderer Klassiker, des Ibsenschen „Brand“, seiner „Kronprätendenten“ und auch auf manche moderne Komödie verwenden

mußte, nicht besser nutzbar gemacht wird. Und es ist mir immer eine besondere Freude, wenn ich diese meine Regiebücher dem einen oder andern Kollegen kleinerer Theater herleihen kann.

Die Meininger, deren Verdienste auch auf dramaturgischem Gebiete groß sind — die überall da, wo Leichtsinn und Unkunst gewissenloser Gastspieler und ohnmächtiger Regisseure schlechte Bühneneinrichtungen geschaffen hatten, auf den Originaltext zurückgingen, um darauf eine neue, sinnvolle Bearbeitung zu gründen, haben leider nur sehr wenig gefruchtet. Ihr bei Fr. Conrad in Leipzig erschienenes „Repertoir des herzoglich Sachsen-Meiningschen Hoftheaters" in 30 Bändchen verstaubt auf den Speichern des Verlages. Vielleicht, daß die Kommission, die auf Betreiben Max Martersteigs vom „Deutschen Bühnenverein" eingesetzt worden ist, um zunächst spielbare Bearbeitungen von Werken Shakespeares und anderer ausländischer Klassiker herauszugeben, hier mit der Zeit Wandel schaffen wird.

Solange es nun aber keine allgültigen, sorgsam und verständnisvoll hergerichteten Klassikertexte für das gesamte deutsche Theater gibt, wäre jedesmal der Dramaturg für die an seiner Bühne gebräuchliche Bearbeitung verantwortlich zu machen. Und kann er bei der Eile, mit der Repertoirstücke einstudiert zu werden pflegen, nicht alles auf einmal erledigen und nicht gleich das ganze klassische Repertoir umbilden, so muß man doch wenigstens

verlangen, daß die unsinnigsten Verstöße gegen das künstlerische Wollen des Dichters endlich einmal verschwinden. Wenn zum Beispiel in großen Theatern noch heute der letzte Auftritt der „Maria Stuart" und ebenso die Audienzszene ganz fortbleiben, so will man es kaum glauben, daß hier ein Dramaturg im Nebenzimmer des Direktors sitzen soll.

Die Aufgabe des Dramaturgen, die einzelne Dramendichtung vollends bühnenfähig zu machen, muß nun bei manchen Stücken, namentlich aus früheren Kulturperioden, sehr oft zu einer Umarbeitung führen. Diese Umarbeitung wird für die klassischen Erzeugnisse der Weltliteratur dadurch bedingt, daß wir die meisten von ihnen nur dann genießen können, wenn sie im Gewande unserer Welt- und Menschenanschauung zur Darstellung kommen. Diese Aufgabe mag sehr schwer sein. Sie ist aber zu lösen. Solche Dramen sind ja vor allem deshalb unsterblich, weil sie allmenschlichen Inhalt haben: ewige Gedanken in ewiger Form zum Austrag bringen. Was sich je und immer hat begeben, das allein veraltet nie. Das Ewige muß aber konserviert werden, wenn es uns nicht verlorengehen soll. Nur dadurch, daß wir die Meisterwerke der Vergangenheit unseren heutigen Bedingungen einzuordnen versuchen, bleiben sie uns erhalten. Die Wahrheit, auch die künstlerische Wahrheit, ist nicht eine Tochter der Autorität, sondern eine Tochter der Zeit.

Sehr oft verlangt aber auch eine für die praktische Darstellung ungeeignete dramaturgische Struktur eine gründliche Durch- und Umarbeitung des einzelnen Werkes. Der „Götz“ ist zum Beispiel, mit seinen zweiundvierzig Verwandlungen des Originals, auf der modernen Bühne nicht ohne weiteres zu spielen. Auch wenn das Theater das technische Problem lösen könnte (was heute vielleicht sogar möglich ist), würde doch aller Wahrscheinlichkeit nach das Publikum versagen — abgesehen davon, daß die wilde Szenenfolge des sonst so genialen und wirksamen Sturm- und Dranggedichts unseren Ansprüchen an den Verlauf einer dramatischen Handlung nicht genügt, so daß es in der Originalfassung ohnehin keine rechte Wirkung täte. Hier muß also eine sehr energische dramaturgische Arbeit einsetzen, die das Szenarium bedeutend zu vereinfachen und die außerdem noch die drei verschiedenen Fassungen des Stückes zu berücksichtigen hat.

Daß der Bearbeiter natürlich sehr behutsam und bescheiden zu Werke gehen muß, erscheint uns heute selbstverständlich. Hinzudichtungen sind ganz und Änderungen einzelner Verse oder Sätze nach Möglichkeit zu vermeiden. Der Bearbeiter hat sich auf rein dramaturgische Maßnahmen, auf kleinere und größere Striche, auf Umstellungen und Zusammenziehungen von Szenen und Szenenteilen zu beschränken und den Dichter ausschließlich selbst sprechen zu lassen. Die für

ihre Zeit gewiß sehr wertvoll gewesenen Bühnenbearbeitungen Devrients und Wilbrandts, von denen des großen Schröder und seiner unmittelbaren Nachfolger gar nicht zu reden, sind deshalb für uns heute nicht mehr zu gebrauchen.

Ebenso müßte es Sache des Dramaturgen sein, bei fremdländischen Autoren die Übersetzung zu bestimmen, die der Aufführung zugrunde gelegt werden soll. Daß Ibsen vielfach noch immer in der damals gewiß gutgemeinten und dankenswerten Verdeutschung der Herren Passarge und Lange geboten wird, wo uns die Monumentalausgabe jetzt die vom Dichter selbst bestimmten Texte liefert, legt doch der ernste Kunstfreund beispielsweise ohne weiteres dem Dramaturgen zur Last. Gewiß sind gerade hier große Schwierigkeiten zu überwinden. Die Schauspieler lernen ja den Wortlaut ihrer Rollen nur höchst ungern um. Und dann haben sich viele Theaterdirektoren durch den sogenannten Pflichtschein gebunden, von den Verlegern, die ihnen die Jahresneuheiten vermitteln, auch die älteren Stücke, vor allem die fremdsprachigen Werke, zu entnehmen, wodurch sie natürlich auf eine ganz bestimmte Übersetzung für längere oder kürzere Zeit hin festgelegt sind. Trotzdem müssen sich aber Mittel und Wege finden, um hier, wenn auch nur allmählich, Abhilfe zu schaffen.

Schließlich könnte der Dramaturg auch noch durch literarische Vorträge in besonderen Zyklen

oder vor wichtigen, schwierig zu erfassenden Uraufführungen durch gutgeschriebene Artikel in der Theaterzeitung oder in der Tagespresse und vielleicht auch durch gelegentliche literarische Ansprachen auf der Leseprobe eine bedeutungsvolle Wirksamkeit entfalten. Er hätte überhaupt bildungsbedürftigen und eifrigen Schauspielern jederzeit mit Rat und Tat zur Verfügung zu stehen, mit ihnen über schwierige Rollen zu sprechen, Literaturnachweise zu geben und in diesem Sinne die Fachbibliothek des Theaters zu verwalten, zu ergänzen und dem Schauspieler gelegentlich bequem zugänglich zu machen.

Übrigens hat auch der Regisseur die endgültige Fassung des Textes zu verantworten, hier also entscheidend mitzusprechen, weil ja doch die Bühnenwirkung letzten Sinnes den Ausschlag gibt. Die Tätigkeit des Dramaturgen und Regisseurs kann eben nicht scharf gegeneinander abgegrenzt werden. An kleineren Bühnen muß der Regisseur die Arbeit des Dramaturgen sogar größtenteils mit übernehmen. Und es liegt künstlerisch sehr viel Richtiges darin, wenn der Regisseur sein eigener Dramaturg und der das Schauspiel vorbereitende Dramaturg auch der Regisseur des betreffenden Stückes ist. Daher mag es vielleicht kommen (zusammen mit der wachsenden Zahl sogenannter literarischer, das heißt allgemein gebildeter Regisseure), daß der Nur-Dramaturg sich im praktischen

Bühnenbetrieb noch immer nicht seine rechtmäßige Stellung verschafft hat.

Im ganzen wird man nach alledem die Funktionen dieser beiden wichtigen Persönlichkeiten der Bühne etwa dahin festlegen können, daß der Dramaturg im großen die Verantwortung für den an seiner Bühne herrschenden Geist zu tragen, also für ein richtiges Verhältnis im Spielplan zu sorgen und das Aufführungsmaterial in großen Zügen festzulegen hat — daß hingegen der Regisseur jedesmal eine bestimmte einzelne Aufgabe zuerteilt bekommt, für deren bühnenmäßige Durchführung er allein mit allen Konsequenzen die Verantwortung trägt.

Ist der Direktor nun aber selbst eine starke künstlerische Persönlichkeit mit einer besonders ausgiebigen Arbeitskraft, so wird er, zum mindesten bei wichtigen Anlässen, auch die Geschäfte des Dramaturgen und Regisseurs mit besorgen. Die Herren die diese Ämter bekleiden, verlieren dann natürlicherweise an Bedeutung.

* *
*

Zur genauen Festsetzung des Wochenspielplans, der bei den meisten Theatern am Sonnabend im Druck zu erscheinen pflegt, zur Besprechung der allgemeinen Repertoirverhältnisse für die nächstfolgende Arbeitsperiode und zur Schlichtung von allerlei Beschwerden sind bei vielen Bühnen sogenannte Regiesitzungen üblich, die einmal in der

Woche, gewöhnlich Donnerstags oder Freitags, stattfinden. An ihnen nehmen die Regisseure, die Kapellmeister, der Dramaturg, der Oberinspektor (als Leiter des gesamten Hauswesens), der technische Inspektor (als Leiter des technischen Bühnendienstes) und oft auch der erste Verwaltungsbeamte oder Rendant teil. Der Direktor führt den Vorsitz.

Diese wöchentlichen Zusammenkünfte der sogenannten Vorstände sind für einen großen, Oper und Schauspiel umfassenden Theaterbetrieb wünschenswert. Nur ein sehr erfahrener und umsichtiger Direktor kann die Verhältnisse eines so verzweigten Kunstinstituts, wie es ein modernes Theater darstellt, bis ins einzelne übersehen, um den Spiel- und Probenplan nach den vielen, genau gegeneinander abzuwägenden Beziehungen und Bedingungen korrekt, das heißt verläßlich aufzustellen. Meist bedarf es langwieriger und gründlicher Auseinandersetzungen unter den verschiedenen Mitgliedern des Regie-Kollegiums, die sich manchmal sogar zu scharfen Kontroversen zuspitzen, wenn es gilt, das vermeintliche Recht auf eine Mindestzahl von Proben zu erkämpfen oder sonst irgendwelche Vorteile für dieses oder jenes künstlerische Projekt herauszuschlagen. Namentlich da, wo sich die Schauspielvorstände gegen die aus Kassenrücksichten stark bevorzugte Oper wehren müssen — was leider wohl fast überall zutrifft — sind diese Regiesitzungen unbedingt

notwendig. Das Schauspiel würde sonst ganz an die Wand gedrückt werden.

Die Leitung dieser wöchentlichen Besprechungen im Vorstandskollegium, die ebensoviel Zielbewußtsein wie unbeschränkte Beherrschung des gesamten kaufmännischen und künstlerischen Apparates erfordert, gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Direktors. Die Meinungen und Bedürfnisse der oft recht temperamentvollen Mitglieder genügend zu Worte kommen zu lassen, sie schnell und doch gründlich durchzuprüfen und alle dann zum Wohle des Ganzen in ein gemeinsames, verhältnismäßig ruhig dahinfließendes Bett zu lenken, erfordert ein Maß an Menschlichkeit, an Takt und diplomatischem Geschick, wie es leider so viele Theaterleiter bei ihrer sonst ja auch wieder unbedingt notwendigen autokratischen Veranlagung nicht aufzubringen vermögen.

Ist aber der Theaterbetrieb kleiner, so dürfte es sich erübrigen, den immerhin recht umständlichen Apparat des Regiekollegiums in Bewegung zu setzen. Ich möchte unter diesen Verhältnissen geradezu davor warnen. Es wird hier viel unnützes Zeug geredet, was man am Theater ohnehin nicht begünstigen sollte. Und dann bietet eine solche Sitzung doch auch hin und wieder Gelegenheit, ganz unmerklich irgendeinen persönlichen Wunsch auszudrücken, der mit dem eigentlichen Zweck der Einrichtung nichts zu tun hat. So ist zum Beispiel für ein reines Schauspieltheater die

Aufstellung des Spiel- und Probenplans meist verhältnismäßig einfach, so daß ein erfahrener Direktor diese Arbeit, zusammen mit dem ersten kaufmännischen Beamten des Unternehmens, ohne allzuviel Schwierigkeiten zu leisten vermag. Gelegentliche Rücksprachen mit den Regisseuren und Dramaturgen können leicht und zwanglos die nötigen Unterlagen schaffen. Und alle übrigen Wünsche mögen in der Sprechstunde des Direktors vorgebracht werden, die er ohnehin regelmäßig zwei- oder dreimal in der Woche abhalten muß. Auch haben die Vorstände gewöhnlich jederzeit beim Direktor Zutritt.

* *
*

In dem Augenblick, wo die Vorstände, vor allem die Regisseure, als leitende Persönlichkeiten vor das Ensemble zu treten haben, sollte man sie auch verantwortlich, also selbständig arbeiten lassen. Es gibt aber Direktoren, die den Regisseuren fortwährend hineinreden und nicht nur gelegentlich kritische Bemerkungen machen, sondern ganze Szenen umwerfen und der künstlerischen Arbeit damit eine andere Richtung geben. Ich halte das für falsch. Zunächst muß die Autorität des Regisseurs dem Personal gegenüber gewahrt werden. Sie hat ohnehin meist nicht viel zu bedeuten und bedarf dringend der Stützung durch den Direktor. Und dann ist die Regieleistung doch eine geschlos-

sene künstlerische Tat, die einem einheitlichen Willen entspringt und nur einem einheitlichen Willen entspringen kann — die zu ihrer Durchführung wohl eine Anzahl von Hilfskräften braucht, die aber immer nur von einem einzigen Kopf geleitet und zur endgültigen Erscheinung gebracht werden kann. Hat der Regisseur seine bestimmte Inszenierungsidee, und ist er über den Weg, den er gehen will, im klaren, so wird er niemanden neben oder gar über sich dulden. Selbst den allgewaltigen und allwissenden Herrn Direktor nicht. Er muß seinen eigenen Weg zu Ende gehen. Oder er läßt sich von einem andern ablösen, der dann eine andere Richtung einschlägt. Etwas Drittes gibt es nicht. Der einzelne Regisseur ist dem Publikum und der Presse für seine Inszenierung allein verantwortlich. Er steht auf dem Zettel und muß seine Haut zu Markte tragen. Er soll die Vorteile eines Regieerfolges genau so spüren und auch allein genießen, wie die Nachteile etwaigen Mißlingens. Nur dann vermag er jedesmal sein Letztes und Bestes einzusetzen. Der Direktor muß eben überzeugt sein, daß der betreffende Regisseur seiner Sache gewachsen ist. Hat er diese Überzeugung — und nur dann wird er ihm eine Regieaufgabe anvertrauen — muß er ihn auch unbedingt ans Ziel kommen lassen. Sein Eingreifen wird entweder eine heillose Verwirrung erzeugen, oder er wird das Stück ganz und gar selbst inszenieren. Was er dem

Regisseur etwa zu sagen hat, soll er beim Inszenierungsauftrag selbst vorbringen.

Natürlich ist damit nicht gleich gesagt, daß sich der Regisseur im einzelnen nicht raten lassen soll. Im Gegenteil. Ich stehe meinen Regisseuren gern zur Verfügung und bemühe mich, ihre Absichten zu begreifen und im Sinne dieser Absichten zu raten und zu helfen. Ich höre auch selbst gern auf gute Bemerkungen meiner Hilfsregisseure und anderer, im Augenblick nicht gerade unmittelbar beteiligter Fachleute, wenn ich merke, daß sie meine Inszenierungsidee begriffen haben. Unter diesen Umständen sehen vier oder sechs Augen oft mehr als zwei. Und es gibt ja bei einer großen Inszenierung genug zu sehen.

III

Was uns die Meininger bei allen Bedenklichkeiten ihrer Inszenierungsweise, die sich dann erst bei ihren Epigonen besonders unangenehm bemerkbar machten, doch ein für allemal geschenkt — was wir vor unseren Vätern, die im wesentlichen nur Schauspieler, aber kein Ensemble kannten, jetzt voraus haben, ist das künstlerische Zusammenspiel. Jeder einzelne Darsteller soll vom Willen zum höchsten Gelingen des dramatischen Gesamtwerks beseelt, nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck sein. „Es kommt mir nicht darauf an, hervorzustechen und zu scheinen, sondern auszufüllen und zu sein", sagte schon der große Schröder, der Ahnherr unserer modernen Schauspielkunst.

Auf den früher von Otto Brahm geleiteten Bühnen, dem Deutschen und später dann dem Lessingtheater in Berlin, konnte man ein Zusammenspiel von höchster Vollendung bewundern. Über diesen Gesamtleistungen pflegte ein solches Gleichmaß der künstlerischen Erscheinungsform zu liegen und von der Bühne ein so inniger Zauber, eine so überzeugende Kraft der Stimmung auf den empfindsamen Zuschauer überzugehen, wie man es heute nur selten trifft. Man hatte oft geradezu das Gefühl: die da oben müssen alle in sonnigster Freundschaft leben — müssen sich auch als Menschen gut vertragen — müssen vor allem

über die Grundlagen ihrer Kunst, über ihr Verhältnis zu Dichter und Dichtung, über die Bedingungen gemeinsamen Wirkens im Rahmen der Szene ganz und gar einig sein. Eine unsagbare Vornehmheit zeichnete solche Abende aus, die man in erster Linie Ibsen und Hauptmann zu widmen pflegte. Jeder war nur das, was er gerade sein sollte — tat nur das und tat es ungezwungen, selbstlos, was der Verlauf des Dramas und der Charakter gerade von ihm forderte. Nicht mehr — scheinbar sogar manchmal weniger. Aber nur scheinbar. Denn dies Weniger war vielfach das Richtige. Zum mindesten für die besondere dramatische Kunst, die Brahm auf seiner Bühne darzustellen liebte.

Jedenfalls hat er mit alledem eine Kulturtat vollbracht, die wir ihm nicht genug danken können und die ein für allemal der Geschichte angehört. Daß er sich dabei der größten Einseitigkeit befleißigte und die Bedingungen des eigentlichen Theaters mit der Zeit ein wenig aus den Augen verlor, mag ein Mangel sein. Der kulturellen Bedeutung seiner Direktionsführung tut es aber keinen Abbruch.

Brahm hat bekanntlich selbst niemals Regie geführt. So etwas lag ihm gar nicht. Er hat sich auch niemals in die einzelnen Inszenierungen seines Theaters eingemischt. Dramaturgisch-technisch wenigstens, und auch nur selten inhaltlich. Und doch geschah alles, wie er es wünschte,

oder es geschah doch nichts gegen seinen Willen. Er saß in allen wichtigen Proben und wachte über den langsam, aber stetig fortschreitenden Verlauf der Einstudierung mit der Ruhe und Sicherheit einer künstlerischen Vorsehung. Er verfolgte die dramaturgische Synthese mit der Beschaulichkeit eines still genießenden, echten Kunstfreundes und Kunstkenners und half an entscheidenden Punkten durch ein rechtzeitig gesprochenes, kluges Wort nach. Und das genügte. Sein Ensemble war so zusammengesetzt, daß es keiner andern Hilfe bedurfte — zu seinen ganz besonderen Aufgaben wenigstens. Es reagierte auf die leisesten Winke und Andeutungen des Direktors, der gleichzeitig allen ein williger Berater und Freund war. Jeder einzelne wußte genau, wohin es im ganzen ging und wünschte aus Überzeugung, daß es gerade dahin gehen sollte.

Es war also im Grunde regielos, dieses Ensemble. Oder besser: alle seine Mitglieder führten so ein bißchen Regie, weil alle ein Stück Persönlichkeit waren und künstlerisch im Grunde am selben Strang zogen. Und ein tüchtiger Praktiker sorgte dann dafür, daß schließlich alles einigermaßen wie in einen Generalnenner aufging — daß man sich wirklich einigte. Und das geschah immer. Man hatte ja viel Zeit zu Proben. Fünf oder sechs neue Werke genügten, um die Spielzeit zu füllen. So war denn Gelegenheit genug, sich gegenseitig über alle Phasen der vorliegenden Aufgabe aus-

zusprechen: über den Gehalt und Wert der Dichtung zu streiten, die Charaktere zu zergliedern und ihr Verhältnis zueinander festzulegen, wirksame Gruppierungen auszutüfteln, Pausen einzufügen und Tempostellen zu verabreden. Rein szenisch gab es nur selten etwas Schöpferisches und Eigenartiges zu besorgen. Brahm spielte meist Zimmerstücke, und zwar Stücke mit bürgerlichen Durchschnittsräumen. Die bauten sich so ungefähr von selbst auf. Besondere Inszenierungsideen brauchten dazu jedenfalls nicht ausgeheckt zu werden. Die Brahmschen Bühnenbilder hatten denn auch immer etwas Unpersönliches, manchmal sogar Hausbackenes. Sie fielen nie auf: im Guten nicht und nicht im Bösen.

Bei Brahm wurde eigentlich überhaupt nicht inszeniert, sondern nur gespielt. Aber wie wurde gespielt! Wenigstens bei den Aufführungen der Hausdichter, die uns manchmal eine Menschendarstellungskunst offenbart haben, wie sie nur ganz seltenen Augenblicken im Ringen um das Höchste und Letzte vorbehalten sein kann. Denn vieles andere gelang oft daneben. Mußte einmal aus Kassenrücksichten in der Wahl der Stücke etwas weiter ausgeholt werden, so versagte gewöhnlich sofort auch das Ensemble, sicher aber die Regie. Brahm selbst interessierte sich dann für die Leistung gar nicht oder doch nicht genug und stand beiseite. Und mit dem Fehlen seiner Kontrolle lockerte sich die künstlerische Gemein-

schaft und kam zu einer neuen, andersartigen Stilschöpfung nicht wieder zusammen. Da fehlte dann eben der Regisseur, der jetzt bahnbrechend von sich aus hätte eingreifen müssen.

Die Brahmsche Bühne hat stets dann versagt, wenn dem einzelnen Stück nicht nur literarisch und mit dem Stil des Hauses beizukommen war. Theater im eigentlichen Sinne hat man bei Brahm nie recht gespielt. Alles primitiv Elementare lag ihm nicht. Er ging solchen Dichtern aus dem Wege. Und wenn er doch einmal etwas Derartiges geben mußte, wurden die Ausbrüche stark gemildert und gerieten dann wirkungslos. So konnten oft große Ensemble- und vor allem Massenszenen in Kostümstücken bescheidensten Ansprüchen nicht genügen. Das eigentliche Bühnentemperament war überhaupt die schwächste Seite des Ensembles und seines Direktors.

Brahm ist also niemals Regisseur und doch einer der ersten Theaterleiter seiner Zeit gewesen. Als Ausnahme, denn im allgemeinen geht so etwas nicht. Laube, Dingelstedt, der Herzog von Meiningen und Richard Wagner waren — Stanislawski, Carré, Reinhardt und Beerbom Tree sind als Direktoren ihre eigenen ersten Regisseure. Die Intendanten der großen Hoftheater aber, die selbst als schaffende Künstler nicht einzugreifen vermögen, pflegen auch die Bühnenkunst nicht weiterzubringen, sondern ihr Institut allerhöch-

stens im Schlepptau der führenden Theater mitnehmen zu lassen.

Brahm hat eine Art von Theaterkunst gepflegt, die man vielleicht als eine vorwiegend literarische bezeichnen kann. Seine Stärke und sein Verdienst waren es, daß er seinem Theater ein bedeutsames, kulturnotwendiges Thema stellte und über die Durchführung dieses Themas mit unerbittlicher Konsequenz wachte — daß er ferner ein geschlossenes Personal für dieses Thema zu interessieren und damit zu ganz großen Leistungen aufzurufen wußte. Brahms Mission war weniger eine spezifisch-theatralische als eine allgemein-kulturelle. Ibsen und Hauptmann mußten endlich einmal irgendwo und irgendwann gespielt werden. Indem man sie nun bei Brahm, und zwar mit sehr guten, dafür ganz besonders ausgesuchten Darstellern spielte, entwickelte sich ganz von selbst der Ibsen- und Hauptmannstil, der dann auch den kleineren Geistern des modernen Dramas zugute kam.

*   *
*

Da uns heute das Zusammenspiel über alles geht, hat der Regisseur, der Schöpfer des künstlerischen Ensembles, als die wichtigste, einflußreichste und verantwortungsvollste Persönlichkeit des Theaters zu gelten. Er steht zu den Zuschauern in einem ähnlichen Verhältnis wie der zeichnende Redakteur zu seinen Lesern: er ist ihnen für das

Gebotene in erster und letzter Linie verantwortlich.

Von alledem ahnt aber der größte Teil des Publikums auch heute noch so gut wie nichts. Es ist geradezu erstaunlich, welche Unwissenheit über die grundlegendsten Dinge der Theaterpraxis herrscht. Die Begriffe fehlen vollständig, selbst wenn sich hier und da einmal ein aus der Kritik geschöpftes Wort über den Regisseur zur rechten oder unrechten Zeit einstellt.

Etwas besser geht es im allgemeinen schon mit dem Opernkapellmeister, ohne daß aber auch ihm die nötige Gerechtigkeit in der Anerkennung seiner Leistungen widerfährt. Von der mühseligen Probenarbeit auch dieses Künstlers weiß man nichts. Man sieht den Vielgeplagten aber doch wenigstens da unten am Pult herumhantieren. Man bemerkt ihn also und bemerkt ihn gern. Und dann pflegt sich ja das Morgenblatt häufig über Auffassungen und ähnliche Dinge mit ihm weitläufig auseinanderzusetzen.

Aber der Regisseur! Wer ist das? Was soll der?

Da hat man zwar in etwas fetterer Schrift irgendeinen Namen auf den Zettel gesetzt — vielfach noch immer den eines ersten Schauspielers, dessen Auftreten zwar jedesmal eine gewisse Genugtung auslöst, dessen Tätigkeit als sogenannten Regisseur man sich aber gar nicht vorstellen kann. Er bedeutet wohl, so meint man, eine Art von Auf-

sichtsbeamten. Denn beim Zusammenwirken vieler muß doch schließlich einer etwas mehr sagen dürfen. Und hat man dazu noch von eiserner Bühnendisziplin, von furchtbaren, oft die halbe Monatsgage ausmachenden Geldstrafen, von europäischem Sklavenleben oder dergleichen gehört, so ist man vielleicht gar versucht, Ensemble und Regisseur mit unseren militärischen Einrichtungen, mit der Korporalschaft und ihren Unteroffizieren in Parallele zu setzen.

Damit tut man allerdings den meisten Provinzregisseuren kein allzugroßes Unrecht, die oft wirklich nicht viel mehr als Exerziermeister sind, wenn sie das überhaupt sind. Diesen Leuten fehlt zur künstlerischen Ausarbeitung ihrer schriftlichen Unterlagen und zur künstlerischen Ausfeilung der Gesamtleistung, selbst wenn sie wollten und könnten, einfach die Zeit. Die paar Proben reichen kaum hin, um das einzelne Stück notdürftig auf die Beine zu bringen, um gerade den äußern Rahmen zu stellen. Jedes Repertoirschauspiel hat ja so etwas wie eine Tradition, eine Art angestammter Inszenierung. Es wurde schon davon gesprochen, daß es namentlich für ältere und älteste Sachen einen regelrechten, bis zu den Strichen absolut festliegenden Aufführungsbrauch gibt. Dazu steuert dann jede Bühne noch ihre ganz bestimmten Improvisationen und die sogenannten Nuancen, wie man gewisse darstellerische Finessen zu nennen pflegt, und jeder Schauspieler

noch seine eigene, ganz besondere Auffassung bei. Was da herauskommt, kann man sich ja in den billigen Klassikervorstellungen zur Genüge ansehen.

Und mit dem modernen Repertoir steht es ähnlich. Der Theaterdirektor in der Provinz holt sich seit Jahren aus des Reiches Hauptstadt sein Gesetz. Wenigstens für das Schauspiel, das ja für den laufenden Winter eine bedeutend ausgiebigere Reihe von Erstaufführungen erfordert als die Oper, wo neben dem festen Bestand des Spielplans nur ein paar Neueinstudierungen und einige wenige Neuheiten alljährlich zu erscheinen pflegen. Berlin ist heute die Theatermesse. Erst in weiterm Abstand kommt noch Wien, München und Dresden in Betracht. Und die großen Verleger bestimmen ihre Kurse: unerbittlich, diktatorisch. Sie wachen darüber, daß für ihre Stücke die garantierte Anzahl von Vorstellungen innegehalten oder die Konventionalstrafe gezahlt wird. Und da es sich hier vorwiegend um rein geschäftliche Dinge handelt, legen sich die Theaterfirmen vor allem für die Stücke und Dramatiker ins Zeug, die bei der großen Masse Erfolg erzielen, also Geld einbringen. Denn nur diese Stücke und Dramatiker haben ja auch für die Direktoren Bedeutung, die ebenfalls in erster Linie verdienen wollen. Sie brauchen deshalb für jede Spielzeit ein paar Schlager, um bestehen und, wenn sie literarischen Ehrgeiz besitzen, hin und wieder neben

den üblichen Klassikern auch eine wertvollere moderne Arbeit bringen zu können, die dann allerdings oft vor leeren Häusern in Szene geht. Und diese Schlager liefert Berlin, liefern ein paar hauptstädtische Verlagsfirmen. Denn was in Berlin gefallen hat, muß notwendigerweise in der Provinz ebenfalls gefallen.

Daß diese Rechnung durchweg wirklich stimmt, gehört zu den traurigsten Tatsachen unseres deutschen Theaterwesens. Den Wunsch und Willen, ein eigenes, von jeder geschäftlichen Regung unabhängiges, künstlerisch hochstehendes Repertoir zusammenzustellen — den Ehrgeiz, selbst zu bestimmen, was gespielt und was nicht gespielt werden soll, und vor allem einmal jungen, ringenden Dichtern Gelegenheit zu geben, daß sie ihre Arbeiten auf der Bühne sehen, um an ihren eigenen Fehlern zu lernen und selbst einmal über den Wert oder Unwert einer dramatischen Arbeit abzuurteilen: so etwas spüren Direktion und Publikum der Provinz im allgemeinen nicht. Deshalb behalten die Verleger und ihre Abnehmer im Grunde recht. Das heißt: die Theaterbesucher bekommen die Sachen vorgesetzt, die sie nicht nur wünschen, sondern verdienen.

Wie bei allen Reformen ist also auch die Frage nach einer Gesundung unserer Theaterverhältnisse eine Erziehungsfrage. Ehe uns nicht die Generation erwächst, der das Bedürfnis, in Sachen der Kunst selbstherrlich zu prüfen, zu urteilen und zu

entscheiden, Lebensbedingung ist — der eine voraussetzungslose Beschäftigung mit künstlerischen Problemen eigentlich erst Menschenrecht und Daseinspflicht bedeutet, kann auch von einer Wandlung der heutigen theatralischen Vergnügungsstätten zu vornehmen dramatischen Kunstinstituten nicht die Rede sein.

Neben der Schule und Hochschule finden deshalb die verschiedenen künstlerischen Zirkel, die literarischen, dramatischen und musikalischen Gesellschaften ihre wichtigsten Aufgaben darin, nicht nur bei ihren Mitgliedern, sondern vor allem in weiteren Kreisen das Gefühl der Selbstverantwortlichkeit auch in künstlerischen Fragen zu wecken, das Urteil zu stählen und die künstlerischen Veranstaltungen zu dem zu machen, was sie sein sollten: zu Festen des Lebens, zu Weihestunden.

Die großen Städte diktieren aber der Provinz nicht nur die Auswahl der Stücke, sondern meistens auch gleich die Art und Weise ihrer Inszenierung. Wenn der Direktor nicht selbst reisen und auch seinen Regisseur nicht zur Uraufführung entsenden kann, sind heute schon vielfach die Regiebücher der Berliner Première vom Verleger mitzubeziehen. Auch gibt es mehrere Fachblätter, wo die Bühnenpläne aller erfolgreichen neuen Stücke des hauptstädtischen Theatermarktes zu erscheinen pflegen. Der Provinzregisseur braucht also nur zu versuchen, mit den vorhandenen Mitteln seines Fundus den Berliner Bühnenbildern mög-

lichst nahezukommen, um dann die Stellungen und Bewegungen der Figuren einfach zu kopieren.

Dies dürfte gewiß nicht immer ganz leicht sein. Und die Arbeit des fleißigen und gewissenhaften Provinzregisseurs soll damit nicht etwa zu gering bewertet werden. Auch ist es natürlich immer noch besser, er richtet sich nach sorgfältig ausgeführten und erprobten Plänen und Angaben, als daß er ohne genügende Vorbereitung einfach drauflos inszeniert.

* *
*

Im allgemeinen pflegen der erste Charakterspieler die Tragödien und Schauspiele, der erste Komiker die Schwänke und Gesangspossen und der Direktor die Neuheiten und größeren Neueinstudierungen zu betreuen. Denn die Reisen zur nächstliegenden Hauptstadt, die doch einmal gemacht werden müssen, unternimmt er lieber selbst, da er bei dieser Gelegenheit meist noch andere Geschäfte erledigen kann.

Zuweilen ist der Allgewaltige dann aber aus irgendwelchen Gründen doch nicht in der Lage, die Regie eines neuen Stückes selbst zu übernehmen, und muß sich damit begnügen, auf eine der letzten Proben zu kommen. Natürlich macht ihm der Regisseur dann nichts recht. Er redet deshalb fortwährend und nicht immer sehr taktvoll drein, wirft oft noch auf der Generalprobe die ganzen Anordnungen des Regisseurs um, weil es bei der

Berliner Première nicht so war, und bringt diesen dadurch, wie gesagt, um den letzten Rest von Autorität und um die ganze Lust und Liebe zu seinem aufreibenden künstlerischen Beruf.

* * *

Die Aufgabe des Regisseurs besteht also kurz darin: mit den Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht entsprechenden Weise zur Darstellung zu bringen.

Der Regisseur ist Stellvertreter und gleichsam Verweser des Dramatikers auf der Bühne: sein ausführendes, nachschaffendes Organ. Schon deshalb muß er selbst etwas vom Dramatiker in sich haben, muß er wenigstens die Technik des Dramas kennen und die literarisch-dramaturgischen Probleme durchdacht haben. Er soll wissen, wie ein Theaterstück entsteht.

Dabei hat er sein Augenmerk stets auf das Ganze zu richten, ohne dabei natürlich die Individualität der einzelnen Schauspieler zu unterdrücken. Denn sie ist das Gegebene, die Voraussetzung des gemeinsamen Schaffens. Es kommt lediglich darauf an, die besonderen Fähigkeiten des Personals zur Gestaltung des Gesamtkunstwerks möglichst richtig und restlos auszunützen. Der Darsteller schafft seinen Charakter allzu leicht mehr als selbständiges Wesen, als eine Einheit für sich. Dem Regisseur erst bleibt vorbehalten,

den einzelnen Charakter in seinem bestimmten Verhältnis zu den übrigen Figuren der Gesamtheit einzugliedern. Er schlägt die Grundtonart des Stückes an und achtet, daß sie festgehalten wird. Er stilisiert es ein.

*　*　*

Paul Lindau gliedert die Tätigkeit des Regisseurs nach Inhaltsregie und Formenregie und meint damit das, was wir gewöhnlich mit Regie im engern Sinne und mit Inszenierung bezeichnen. Weil aber der Inhalt durch die Inhaltsregie schon im einzelnen Schauspieler oder in den verschiedenen Gruppen von Schauspielern zur Form getrieben wird, ist diese Unterscheidung nicht klar genug. Ich möchte deshalb lieber von Textregie und Szenenregie, oder ganz deutsch, von Ausdrucksregie und Erscheinungsregie sprechen.

Die Sinnestätigkeiten des körperlichen und geistigen Hörens (Ausdrucksregie) und des körperlichen und geistigen Sehens (Erscheinungsregie) müssen also beim Regisseur eine Verfeinerung nach der Breite und Tiefe erfahren, was ihn dann in den Stand setzt, sicher und zweckvoll gehörte und geschaute Einzelheiten zu einem eindeutigen Gesamtbilde zusammenzusetzen.

IV

Die Schätzung des Regisseurs als Künstler, als im Theater maßgebende und verantwortliche Persönlichkeit ist also noch verhältnismäßig jungen Datums. Die vorklassische und klassische Zeit kannte den Regisseur nicht. Mehr nach einem Dramaturgen als nach einem Regisseur verlangt zum Beispiel ein Schreiben Johann Elias Schlegels (1719—1749), dieses bedeutendsten, den Leipziger Literaturpapst selbst weit überragenden dramaturgischen Theoretikers der Gottschedischen Schule und größten Vorgängers Lessings. In seiner „Abhandlung von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" heißt es: „Die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabey zu machenden Anstalten müßten nicht einem Komödianten überlassen seyn; sondern wie es bey Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden. Ohne einen solchen Mann wäre allemal zu besorgen, daß man schlechte Stücke wählen und das neuentstandene Theater durch Eifersucht und üble Haushaltung zugrunde richten würde." Doch ist von einer Umsetzung dieser theoretischen Bedingung in die Praxis hier oder auch später nirgends die Rede. Solche Anregun-

gen werden eben erfahrungsgemäß lange vorher irgendwo vereinzelt ausgesprochen, ehe sie wirklich zur Ausführung gelangen.

Auch bei einigen französischen Theoretikern der Bühnenkunst finden wir die Forderung nach einem Vermittler zwischen Dichtung und Darstellung. So wünscht Diderot in seiner von Lessing übersetzten „Abhandlung über die dramatische Dichtkunst", daß der Dichter, „dessen Werk man für würdig erkannt hat, öffentlich vorgestellt zu werden, nach dem Verzierer (décorateur) schicken solle. Er lese ihm sein Drama vor; und dieser suche den Ort der Szene aufs beste zu fassen, zeige ihn nur, wie er wirklich ist, und bedenke, daß die theatralische Mahlerey weit strenger, weit wahrer, als irgendeine Gattung von Mahlerey seyn muß."

Noch eindeutiger läßt sich bald darauf Mercier aus: „Man muß eine Mittelmacht (sollte dieses Wort auch zum Lachen erwecken) — une puissance intermédiaire — ausfindig machen, die, weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägend, zu dem einen sagen könnte: Die Eigenliebe hat Euch verblendet, und zu dem andern: Seht, das verdient vor dem Publikum aufgeführt zu werden!"

Allen drei Äußerungen ist der Wunsch gemeinsam, den wichtigen Posten dieses Vermittlers einem Manne zu übertragen, der nicht berufsmäßiger Schauspieler ist, sondern „Geschicklichkeit und

Wissenschaft genug hat" und „weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägt" — eine Anschauung, die erst in unseren Tagen allgemein durchzudringen vermochte.

Gottsched weiß vom Regisseur noch nichts. Auch Lessing erwähnt ihn in seinen zahlreichen dramaturgischen Schriften nicht. Er kennt auf der Bühne nur zwei Mächte: den Dichter und den Schauspieler.

Natürlich gab es auch zu dieser Zeit am Theater Leute, die den Gesamtverlauf der Vorstellung überwachten und für die Bühnenleitung verantwortlich waren. Haben doch bekanntlich selbst Goethe und Schiller, und zwar in sehr umfassender Weise, Regie geführt. Im allgemeinen aber handelte es sich hier um eine höhere Inspiziententätigkeit, um eine Art Bühnenmeisterei. Die Klassiker forderten lediglich die einheitlich-ausdrucksvolle, von den einfachsten, fast typischen Körperbewegungen begleitete, gleichsam gehobene Darstellung des Wortes. Und das machte der dazu erzogene Darsteller im großen und ganzen allein. Dem Regisseur blieb außer der mehr konventionellen Vermittlung zwischen Dichter und Darsteller nur das Anordnen der damals höchst einfachen Szene und die Auswahl der Kostüme, nachdem man allmählich begonnen hatte, die handelnden Personen in historisch einigermaßen richtiger Gewandung auftreten zu lassen.

Das Verdienst, die deutsche Bühne grundlegend

reformiert zu haben, bleibt der nachklassischen Periode. Tieck, der Dramaturg der deutschen Romantik, Immermann, dessen einzigartiges Düsseldorfer Theaterunternehmen an der Kleinlichkeit elender Kunstphilisterei nur zu früh scheitern sollte, und der braunschweigische Hoftheaterintendant Klingemann wurden in ähnlichem Zusammenhange schon genannt.

Aber erst das neuere Drama und die neuere szenische Kunst schufen die Bedingungen zu der verantwortungsreichen Tätigkeit eines allein maßgebenden Bühnenkünstlers, die man heute mit Regie bezeichnet. Als ihre Väter müssen Heinrich Laube, der große Theaterkenner und Regisseur, und Franz Dingelstedt, der große Bühnenmeister und Inszenator gelten.

Laube war der große Sprechkünstler. Sein Wirken auf der Szene zielte im wesentlichen darauf ab, das Dichterwort in seiner äußern und innern Deutlichkeit, Klarheit und Faßlichkeit, in seinem ganzen Beziehungs-Reichtum an die Zuschauer zu bringen. Erst seit Laube wird, wie wir es heute als ganz selbstverständlich fordern, psychologisch differenziert und dabei doch natürlich gesprochen: das heißt in der von ihren Lässigkeiten und Unarten gereinigten, den akustischen Bedingungen der Bühne angepaßten Sprache des gesellschaftlichen Verkehrs.

Die Bühne liefert uns den Schein des Lebens. Und das ist natürlich nur durch die, wenn auch

entsprechend veränderte Übernahme der verschiedenen Ausdrucksmittel zu erreichen, die uns das Leben selbst bietet. In erster Linie durch die Verwendung der Alltagssprache. So wurde denn jetzt mit unerbittlicher Konsequenz der Weimarer Singsang des Goethe-Theaters ein für allemal beseitigt und damit der Grund zu einer völligen Umwälzung der deutschen Schauspiel- und Regiekunst gelegt.

Für das liebevolle Ausbilden einer bühnengerechten Umwelt, für das mehr äußerliche Arrangement der Szene und dessen Wirkung hatte Laube jedoch nur wenig Verständnis. Er verschob den Schwerpunkt vom Schauen auf das Hören und machte damit aus dem Schauspiel mehr ein Hörspiel. Absichtlich gab er vom Rahmen nur das Allernotwendigste, um, wie er selbst bei jeder Gelegenheit gern betonte, das Publikum nicht von der Dichtung abzuziehen. So soll die Bühne bei Laubischen Inszenierungen meist sehr öde und langweilig ausgesehen haben.

Hier griff ein anderer, in seiner Weise ebenfalls sehr bedeutender Künstler ergänzend ein: Franz Dingelstedt, der eigentliche Erfinder und Meister dessen, was man heute, allerdings etwas abgegriffen, die künstlerische Stimmung nennt. Mit sicherm Instinkt und feinstem Geschmack für das bühnenmäßig Wirksame und Zulässige sah er den letzten Sinn der dramatischen Darstellung im harmonischen Gesamteindruck, dem sich alle Einzel-

heiten und alle Einzelkünste zu fügen haben, und dem ja schließlich auch das Dichterwort, wenn auch an erster Stelle, dienstbar ist.

Auf diese beiden großen Männer gehen also in letzter Linie die Bühnenleistungen zurück, die wir heute in den ersten deutschen Schauspielhäusern hin und wieder zu bewundern haben.

* * *

Für die Entwicklung der Bühnenkunst können wir also in den letzten fünfzig Jahren ganz deutlich drei verschiedene Perioden unterscheiden und die Tätigkeit und Bedeutung des Regisseurs entsprechend definieren:

1. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herrschte im deutschen Theater ziemlich allgemein die künstlerische Anarchie. Der Regisseur faßte seine Aufgabe wesentlich handwerksmäßig auf. Die Bühnenleitung lag in den Händen eines Routiniers, der besonders allerlei Äußerlichkeiten zu kontrollieren hatte. Ob der Schauspieler richtig auftrat und abging, ob er seine Rolle auswendig konnte und keinen Unfug trieb und ähnliches mehr. Wurde dem nicht entsprochen, so brauchte er einfach die ihm verliehene Strafgewalt. Einige weitere Anordnungen bezogen sich zur Not auf Stellungen und auf allgemeine Tatsachen zur Bühnenausstattung und Kostümierung. Der Regisseur war hier also ausschließlich ein Organ des

Direktors, nicht das Organ des Dichters. Er war nichts weiter als ein Bühnenaufseher.

Aus dieser Zeit stammt die noch heute vielfach geübte Unterschätzung des Regissseurs durch die Schauspieler und ihre stille, aber stetige Opposition seinen Anweisungen gegenüber. Auch heute ist es für den Regisseur noch immer nicht leicht, die ihm gebührende Stellung im Theaterbetriebe schnell und dauernd zu erringen.

Weil es keinen Kopf gab, arbeiteten damals natürlich auch die Glieder ohne sonderliche Rücksicht aufeinander. In der Ensemblekunst jener Tage mußte deshalb notwendigerweise die allergrößte Stillosigkeit herrschen. Jeder spielte für sich und der Virtuose für alle. Wer in jedem Augenblick die Aufmerksamkeit auf sich zu richten und durch allerlei sorgsam ausgeklügelte Mätzchen zu verblüffen wußte, wer gelegentlich am lautesten schreien, die Augen rollen und so ungefähr die Kulissen aus ihren Scharnieren reißen konnte, war der größte Mime und hatte den größten Beifall. Der Tenor herrschte also: in der Oper und im Schauspiel.

2. In den siebziger Jahren wurde es dann mit einem Schlage anders. Zwei außerordentliche Theatergenies wie Richard Wagner und Herzog Georg von Meiningen führten machtvoll und schnell eine neue Epoche der dramatischen Kunst herauf, indem sie bewußt oder unbewußt die Errungen-

schaften einiger kunstfroher und scharfsinniger Männer der jüngsten Vergangenheit zusammenfaßten, in letzter Linie auf Laube und Dingelstedt zurückgingen und eine Vereinigung ihrer verschiedenartigen Kunstprinzipien durchzuführen unternahmen. In höchster Bedrängnis wurden der deutschen Bühnenwelt zwei musterhafte Kunststätten geschaffen: Bayreuth und Meiningen.

Wagner zeigte mit der Schöpfung seiner Werke gleich auch die entsprechende Art ihrer szenischen Darstellung und schuf damit die Grundlage einer Opernregie, die allmählich auch außerhalb Bayreuths, wenigstens auf seine eigenen Musikdramen, Anwendung zu finden begann. An einigen besonders künstlerisch geleiteten Opernbühnen wurde sogar die Übertragung dieses Stils mutatis mutandis auf die übrigen Operngattungen hin und wieder erfolgreich versucht. Ich erinnere nur an die vortrefflichen Mozartaufführungen Levis und Possarts in München.

Daß man heute an den Festspielen in Bayreuth manches aussetzen kann, daß diese Veranstaltungen keineswegs ganz und gar vorbildlich sind und auf der Höhe unserer allgemeinen und künstlerischen Kultur stehen, soll bei dieser Gelegenheit allerdings nicht verschwiegen werden. Die Leitung hat es nicht, oder doch nicht zielbewußt genug verstanden, ihren Bayreuther Stil den neuen Kunst- und Kulturidealen durchaus anzupassen und entsprechend fortzubilden. Das ist um so bedauer-

licher, als man sonst im Festspielhause bis zum Kriege sorgsam vorbereitete und interessante Aufführungen sehen konnte, die vor allem in Einzelheiten Vortreffliches boten — als überhaupt die Festspielidee heute mehr als je Anspruch auf praktische Durchführung erheben darf, weshalb denn auch mit dem Namen Unfug genug getrieben wird.

Bedeutender als die unmittelbaren Wirkungen Bayreuths waren zunächst die Erfolge der Meininger. Wohl deshalb, weil es sich hier um die Darstellung bekannter und beliebter Stücke handelte, also nur Inszenierungsreformen, nicht aber gleichzeitig auch ganz neue Kunstanschauungen und schwer faßbare, neuartige Kunstwerke zur Diskussion standen. Der Regisseur wurde jetzt in Meiningen die Seele des Ganzen. Er übernahm die selbständige und verantwortliche Leitung der einzelnen Regieaufgabe. Die Schauspieler mußten sich ihm in allen Dingen, besonders in Stilfragen unterordnen, wobei er dem Gesetz der Schönheit die Forderung der Natürlichkeit und der allmenschlichen und geschichtlichen Wahrheit als oberstes Gesetz an die Seite stellte.

Nach diesen Normen wurde nun von den Meiningern das gesamte klassische Theaterrepertoir durchgearbeitet. In allen größeren Städten Deutschlands und vorübergehend auch des Auslandes gingen die Musteraufführungen des kunstsinnigen Herzogs anderthalb Jahrzehnte hindurch unter der Teilnahme aller Bevölkerungsschichten

über die Bretter. Doch blieb man keineswegs allein bei Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller stehen. Zu den Taten der Meininger gehören beispielsweise nicht nur die meisterhafte Darstellung der Forumszene in „Julius Cäsar“, die malerischen Schlachtenbilder in der „Jungfrau von Orleans“ oder in den Shakespeareschen Königsdramen und die gewaltige Stimmungskunst in der Aufführung von Schillers „Braut von Messina“. Wir haben ihnen auch die erste Kenntnis von Ibsens „Gespenstern“ und von Björnsons „Zwischen den Schlachten“ in Deutschland zu danken. Auch ging der Herzog stets eifrig darauf aus, der eigenartigen Kunst eines Kleist und Hebbel die liebevollste Pflege zuzuwenden.

So hob sich denn auf Grund der Meininger Regietaten die Darstellung, namentlich der klassischen Stücke, auch in unseren Durchschnittstheatern mit einem Male ganz beträchtlich. Ja, es konnte nicht ausbleiben, daß die Nachahmer der neuen Inszenierungskunst einer oft lächerlichen Übertreibung verfielen oder die ästhetischen Forderungen mißverstanden — daß die großen Errungenschaften dadurch bald mehr und mehr verflachten. Eine aufdringliche Meiningerei war die nächste Folge und brachte die künstlerischen Prinzipien des Herzogs zum Teil wieder um allen Kredit. Das deutsche Bühnenwesen war deshalb bald wiederum zu neuen Reformen reif.

3. Der Naturalismus brach zu Anfang der neunziger Jahre auf der ganzen Linie durch, schuf sich für das Theater seinen eigenen Stil und führte das moderne Regieprinzip zu vollem Siege. Das Gesetz der Natürlichkeit wurde jetzt auf das peinlichste durchgeführt und dem Gesetz der Schönheit übergeordnet: auf allerfeinste Beobachtungen gestützt, ging mit einer naturalistischen Ausstattung des Milieus eine naturalistische Darstellung Hand in Hand. Bis ins kleinste wurden alle Verrichtungen des täglichen Lebens, alle Gesten und Gewohnheiten der Personen, auch die unmanierlichsten Unarten nachgemacht und als Ausdrucksmittel benützt.

Gleichzeitig aber wußten geniale Schauspieler mit dieser ihrer Darstellung außerordentliche innere Werte an den Tag zu bringen und die feinsten seelischen Verzweigungen in ihren Charakteren freizulegen, so daß die neue Schule sehr bald außergewöhnliche Erfolge zu verzeichnen hatte. Emanuel Reicher hob ungeahnte Schätze feinster Dialogkunst durch eine neuartige Textbehandulng, und Albert Bassermann, ein Schauspieler mit krankem, brüchigem Organ, erschöpfte restlos den Innerlichkeits- und Temperamentsgehalt seiner Gestalten durch eine gewaltige, überzeugende Menschendarstellung.

* *
*

Die Meininger und der Naturalismus sind heute überwunden. Sie bedeuten uns lediglich Durchgangsstationen zu einer neuen Art der Bühnendarstellung, zu einer vollständigen Befreiung von jedem Schema. Der Regisseur soll im ganzen und einzelnen nicht irgendeinen allgemeinen Bühnenstil betätigen, sondern für jedes Drama den Stil erfühlen und zur Gestaltung treiben, dessen Normen das einzelne Stück und seine Gattung in sich birgt — nach Maßgabe einer modernen, den besten und tiefsten Geistern seiner Zeit entsprechenden Welt- und Kunstanschauung — in einer großen, durchaus unbeschränkten Freiheit künstlerischen Schaffens.

V

Die großen Epochen der Menschheit werden vor allem dadurch äußerlich erkennbar und voneinander unterschieden, daß jede einzelne ihre ganz bestimmte Ausdrucksweise des öffentlichen und privaten Lebens ausgebildet hat, die sich auf eine bestimmte Art des Denkens und Fühlens, auf eine bestimmte Welt-, Kultur- und Kunstanschauung gründet. Ein allen gemeinsames Empfinden gelangt zu einer allen gemeinsamen Äußerung: zu Schöpfungen des Menschengeistes mit allgemein gültiger Prägung wesentlicher Züge, zu Leistungen mit bestimmten inneren Zweckmäßigkeiten — zu einem Stil des Lebens und der Kunst. Und die eigenartige Durchbildung der geistigen Werte bedingt dann entsprechende Normen auch im täglichen Dasein des einzelnen Menschen und der Gesellschaft: in der Lebensführung, in der Art, wie man sich beschäftigt und unterhält. Die verschiedenen Zeiten haben mit ihren besonderen Bedürfnissen ein ganz besonderes Wohnhaus, ihre eigentümlichen öffentlichen Einrichtungen, ihre Formen des Handelns, sie haben eine bestimmte Kleidung und ihre bestimmten Vorschriften für den Verkehr der Menschen untereinander gehabt.

Sie sind aber nicht zuletzt auch in ein ganz bestimmtes inneres Verhältnis zu den Problemen höheren Fühlens, vor allem zur künstlerischen

Betätigung getreten. Geschmack und Begabung pflegen hierbei dann bald diese, bald jene Kunstübung mehr zu bevorzugen. Die eine blüht und trägt unvergängliche Früchte, die andere ist minder bedeutsam, und eine dritte wird kaum oder überhaupt nicht betrieben. Das wechselt sehr und trägt dazu bei, der einzelnen Kulturepoche ihre besondere Physiognomie zu geben.

Eine Kunstübung aber fehlt in keiner Weltperiode von Bedeutung: die Kunst der Schaubühne. Solange Menschen menschenwürdig leben, ist Theater gespielt worden. Und zwar immer gern, mit Liebe und Leidenschaft. Deshalb hat auch jede Zeit ihr höchst eigenes Theater ausgebildet: das heißt eine bestimmte Art von dramatischen Werken für eine bestimmte Art von szenischer Anordnung, für ihre ganz bestimmte Bühne geschaffen. Um nur die wesentlichsten Typen zu nennen: das im Freien liegende Amphitheater für die Götter- und Heroentragödien des alten Griechenland — der auf offenem Markte hergerichtete dreiteilige Spielplatz für die Mysterien des Mittelalters — die zum Teil schon eingedeckte altenglische Volksbühne für die Dramen Shakespeares aus den Tagen Elisabeths — und das geschlossene italienische Logenhaus für die um das Jahr 1600 erfundene neue Kunstgattung der Oper.

Dieses italienische Rangtheater mit seinen beiden, durch einen Vorhang voneinander geschiedenen

Teilen, mit der deutlichen Abgrenzung der idealen Welt des Spielers von der realen Welt des Zuschauers ist bekanntlich auch heute noch im Gebrauch. Die Zuschauer unserer Theater sitzen in einem wenig ansteigenden Parterre und in drei oder vier übereinander geordneten Logenkränzen. Und die Szene ist so eingerichtet und ausgestattet, daß man auf ihr, bis zu gewissem Grade wenigstens, die Wirklichkeit vortäuschen kann.

Wir haben also auch heute sozusagen unser Theater, mag der einzelne dazu stehen, wie er will: mag er es überhaupt verdammen oder mindestens für reformbedürftig halten. Nur daß diese unsere Bühne nicht allein für unsere Stücke, für Stücke, die aus unserer Zeit heraus und für unsere Zeit geschrieben wurden, sondern für einen weitverzweigten, Gegenwart und Vergangenheit umfassenden Spielplan des musikalischen und gesprochenen Dramas dienen muß: für Stücke vieler Völker und vieler Zeiten. Die heute so ziemlich allgemeine, wenn auch oberflächliche Kenntnis der hauptsächlichsten Bildungswerte in früheren Kulturepochen bedingt es, im modernen Theater neben den dramatischen Schöpfungen unserer Tage auch Werke früherer dramatischer Ausdrucksformen in buntem Wechsel spielen zu lassen.

Sofern wir nun Gegenwartsdramen auf der Gegenwartsbühne darzustellen haben, unterscheidet sich die allgemeine Aufgabe unserer heutigen Bühnenkünstler von den Ansprüchen früherer

Perioden nicht. Wir sind durchaus imstande, etwa Richard Wagner und Henrik Ibsen stilgemäß aufzuführen. Beide haben bewußt für diese unsere Bühnenform geschaffen, und wir brauchen im Theater nur wirklich künstlerisch zu arbeiten, um ihre Werke entsprechend zur Darstellung zu bringen. Ferner können wir natürlich ohne weiteres auch alle die Stücke spielen, die von der Erfindung des italienischen Rangtheaters ab, die also für dieses Theater und seine Illusionsbühne geschrieben worden sind.

Ganz anders jedoch steht es mit den Dramen, die nicht aus dieser Zeit stammen. Hier erhebt sich die wichtige Frage, ob die moderne Illusionsbühne wirklich so beschaffen ist, daß wir mit ihren Mitteln und unter ihren Verhältnissen auch Stücke der Vergangenheit aufführen können — und zwar mit voller Wirkung, mit einer dem Gehalt und dem Stil der betreffenden Stücke entsprechenden Wirkung? Und diese Frage muß wohl verneint werden. Unsere Bühne kann das tatsächlich nicht leisten — unsere Bühne ebensowenig, wie überhaupt irgendeine zeitlich und national bedingte Szene. Dafür weichen die dramaturgischen Bedingungen und die Darstellungsverhältnisse der verschiedenen Stücke aus den verschiedenen Kulturen doch allzusehr voneinander ab.

Es will uns zum Beispiel nicht glücken, ein Werk des griechischen Altertums auf unserer modernen Bühne im geschlossenen Rangtheater aus-

zuschöpfen. Und es wird niemals glücken. Ebensowenig wie etwa ein mittelalterliches Fastnachtspiel mit seinen höchst primitiven Inszenierungswerten auf diese Weise recht zur Geltung kommen kann. Selbst Shakespeare wird seinen letzten ästhetischen und dramaturgischen Ansprüchen nach auf der modernen Illusionsbühne nicht bezwungen — eine unbestreitbare Tatsache, die nun allerdings zu einer wichtigen Angelegenheit unserer ganzen künstlerischen Kultur geworden ist. Die Bühnenklassiker des Altertums mit ihren uns im allgemeinen doch ferner liegenden Stoffen und Ideen, mit ihrer eigenartigen dramaturgischen Technik und dem schweren, heute kaum lösbaren Chorproblem, können wir auf unserm Theater zur Not entbehren. Sie mögen der Lektüre, allenfalls der Rezitation verbleiben. Und auf die Stücke des mittelalterlichen Theaters ist schließlich wohl noch leichter zu verzichten. Die geistlichen Spiele interessieren uns in ihrer langatmigen Kunstlosigkeit ohnehin nicht mehr. Und die Fastnachtspossen, die auf unseren Bühnen hin und wieder, mehr ihrer Kuriosität halber, erscheinen und dann meistens in einer der Darstellungsart ihrer Zeit angenäherten Weise aufgeführt werden, brauchen ebenfalls keinen wesentlichen Bestandteil unseres Spielplans zu bilden.

Nicht und niemals aber können und wollen wir Shakespeare missen, der mit Goethe und Schiller, seinen aufrichtigsten Freunden und Förderern,

längst Hausrecht auf unserer Schaubühne erworben hat. Es ist deshalb eine kulturelle Pflicht der Theaterleiter, das Problem der Klassiker-, vor allem der Shakespeare-Inszenierungen immerfort im Auge zu behalten und mit allen Kräften seiner möglichst vollkommenen Lösung nachzustreben.

* * *

Wenn wir klar sehen wollen, was mit unserer Schaubühne in nächster Zeit geschehen soll, müssen vor allem die Voraussetzungen richtig erkannt werden. Wir müssen von dem ausgehen, was wir auf den deutschen Theatern spielen sollen, was das Publikum auf seiner städtischen oder auf der Hofbühne sehen will, damit möglichst alle Gattungen des Spielplans davon betroffen werden. Die Leute wollen neben „Tristan" auch „Oberon" und „Die Zauberflöte", neben der „Jungfrau von Orleans" und dem „Hamlet" auch „Die Weber", neben den Hauptwerken der französischen, englischen und nordischen Bühne auch die Stücke Schnitzlers, Wedekinds und der expressionistischen Jugend, neben der „Salome" des einen auch „Die Fledermaus" des andern Strauß haben. Und das mit Recht. Zunächst ist also ein Spielplan da, dessen Zusammensetzung man gewiß künstlerisch veredeln kann, und, heute mehr als je, künstlerisch veredeln sollte, den man aber im ganzen doch als Voraussetzung für eine Reform der Bühnendarstellungskunst gelten lassen muß.

Die Repertoirstücke des deutschen Theaters lassen sich für unsere Zwecke in zwei Gruppen aufteilen. Zu einer ersten Gruppe gehören alle die Stücke, die unmittelbar aus der Zeit der naturalistischen Illusionsbühne, also für die naturalistische Illusionsbühne geschaffen wurden. Hierhin zählt fast die ganze Oper, einschließlich Wagner, und dann besonders die naturalistischen Werke im engern Sinne, die modernen Gesellschaftsdramen allerart. Zu einer zweiten Gruppe gehören alle die Stücke, die im Grunde ganz zeitlos geschaut und gestaltet, die eigentlich für keine besondere periodische Bühnenform geschrieben wurden, die sich in ihrem Ewigkeitswert jeder, für die verschiedenen Zeitperioden gerade gültigen Bühnenform anzupassen vermögen.

So haben zum Beispiel Shakespeares Dramen auf den Brettern des Globetheaters, auf Schröders Hamburger Nationalbühne, bei Goethe und Schiller in Weimar, auf der historisch getreuen Szene der Meininger, bei Reinhardt in Berlin und bei Stanislawski in Moskau ihre Wirkung getan.

Die Frage ist dabei nur, ob nicht jetzt doch endlich für diese grandiosen Werke von Ewigkeitssinn und Ewigkeitswert eine Bühnenform geschaffen werden muß, die nicht nur ihrer innern und äußern Struktur nach durchaus zeitgemäß ist, sondern die dem Gehalt und der Form jener unsterblichen Meisterwerke ganz besonders entspricht. Und diese Frage glauben wir bejahen zu müssen.

Es scheint tatsächlich an der Zeit zu sein, daß wir zur Schöpfung einer einheitlichen Idealbühne mit künstlerischen Werten für die großen Dramen der internationalen Klassikerliteratur fortschreiten.

Jedes dramatische Geschehnis muß schließlich irgendwo und irgendwann eingeordnet werden. Es gibt aber doch zweifellos eine große Reihe von Stücken aler Zeiten und Völker (und das sind wohl die bedeutendsten, weil sie eben von allem geschichtlich Zufälligen bis zu gewissem Grade losgelöst erscheinen und das rein Menschliche in ihren Konflikten durchaus in den Vordergrund schieben), wo die Umwelt, im Verhältnis zur reinen Idee des betreffenden Dramas wenigstens, so gut wie gar keine oder doch eine untergeordnete Rolle spielt. Ihre Dichter geben dies vielfach absichtlich schon in ihren Anweisungen zu. So wenn Hebbel auf der ersten Seite seines „Gyges“ schreibt „Die Handlung ist vorgeschichtlich und mythisch“, und es damit offen läßt, wann und wo man das Drama ansiedeln will, sofern es nur in einem Rahmen geschieht, der seinem Gehalt entspricht. So wenn Maeterlinck in den meisten seiner Dramoletts von Königen, Prinzessinnen, verträumten Parkwinkeln und marmornen Prunkschlössern spricht, ohne auch nur im mindesten anzudeuten, wo alle diese Herrlichkeiten liegen und wann diese Menschen ihre Seltsamkeiten empfunden haben. Dies alles spielt bei ihm gar keine Rolle.

Und wie steht es im Grunde mit dem Hamlet?

Der historische Dänenprinz lebte um das Jahr 500, die deutschen Bühnen statten sein Drama durchweg mit den Hilfsmitteln des zwölften Jahrhunderts aus, könnten aber ebensogut auch das sechzehnte Jahrhundert wählen, dessen Geist das in seinem Gehalt nirgendwo gebundene Stück durchaus beherrscht. Luise Dumont ließ in Düsseldorf sogar vor einiger Zeit den „Sommernachtstraum" im Kostüm der Elisabethanischen Zeit geben. Durchaus mit Recht. Und einer meiner Dramaturgen hat mir allen Ernstes einmal den Vorschlag gemacht, „Der Widerspenstigen Zähmung" modern zu spielen. Ich habe nichts dagegen. Wie man ferner die Junker Tobias und Christoph, den Malvolio und seine gestrenge Herrin anzieht, und wie man die einzige, kurze Weisung „Die Szene ist eine Stadt in Illyrien und die benachbarte Seeküste" geschichtlich ausdeutet, ist zum mindesten höchst nebensächlich und berührt die Wirkung der im Grunde ebenso zeitlosen wie unsterblichen Komödie ganz und gar nicht. Und so könnte man diese Reihe von Beispielen beliebig vermehren.

Shakespeare gab ja alle seine Dramen auf der primitiven Normalbühne und einfach im Kostüm seiner Zeit. Und das bleibt letzten Sinnes für uns heute noch maßgebend, weil es dem Wesen seiner Kunst entspricht. Shakespeare weiß nämlich von keiner geschichtlichen Bindung wie etwa Schiller, dessen Figuren und Handlungen aus der Geschichte und nur aus der Geschichte bedingt

und verständlich sind. Brutus ist vielmehr ein Mensch, wie er immer wieder beobachtet werden kann und wie er auch in der Geschichte ab und zu wieder beobachtet wurde, nur in der Kulturfärbung des damaligen Rom gezeichnet. Cäsar ist nichts weiter, als der in irgendeiner Zeit selbstherrlich auftretende Repräsentant der höchsten Staatsgewalt, der Vertreter einer politischen Idee. Cäsar ist der Cäsar, wie im Mittelalter ein Otto der Große der Kaiser, ein Erzbischof Hildebrandt später der Papst war.

Es sind also höhere Menschentypen, die Shakespeare in den Mittelpunkt seiner Dramen rückt. Und die typischen Verhältnisse und Beziehungen der Normalmenschen zu diesen höchsten Typen bedingen den weitern Verlauf der Handlung. Julius Cäsar ist also deshalb in strengem Sinne gar kein historisches, sondern eher noch ein symbolisches Drama. Shakespeare sieht und gestaltet symbolisch, aber konkret — nicht im eigentlichen Sinne historisch, das heißt nicht an gegebene Tatsachen und Zustände gebunden. Deshalb heute noch die frische Wirkung seiner Dichtungen, die eben durch ihren Grundcharakter ihren Ewigkeitswert erhalten. Und ganz ähnlich steht es, bei manchen Verschiedenheiten, mit Hebbels Dramen.

Man ist deshalb bei Shakespeare, Hebbel und verwandten Dichtern geradezu gezwungen, auch den Rahmen und alles, was dazu gehört, zu stilisieren, schon weil nicht nur die dramatische Hand-

lung an sich gegenüber der Wirklichkeit ganz und gar stilisiert ist, sondern weil namentlich in weit zurückliegenden Geschehnissen die Leute doch ganz anders ausgesehen, sich ganz anders bewegt und vor allem ganz anders gesprochen haben, als die Dichter uns künden und unsere Schauspieler es uns darstellen können und sollen. Wie Gyges und Candaules, wenn es diese Menschen wirklich gegeben hat, sich benommen und unterhalten haben, wissen wir nicht. Wir wissen nur eins: daß es nämlich sicher anders war, als Hebbel uns mit seinen fünffüßigen Jamben glauben machen will und auch Gott sei dank kraft seines künstlerischen Genies glauben macht. Aber von der Wirklichkeit bleibt dies alles himmelweit entfernt.

Es ist also im höchsten Maße unsinnig, solchen durchaus stilisierten dramatischen Vorgängen eine naturalistisch-getreue Szene zu geben. Für diese Dramen von großem, rein menschlichem Gehalt sollte einzig und allein ein höchst idealistischer Rahmen gefordert werden, der seine Hauptmotive nicht so sehr aus den geschichtlichen Bedingtheiten als aus dem innern Wesen des Dramas zu ziehen hätte.

Die eigentliche Aufgabe für unsere moderne Schaubühne ist also diese:

Wir haben zu spielen:

1. Bühnenwerke unserer Zeit und der nächsten Vergangenheit, das heißt alle die Stücke, die etwa seit dem Anfang des siebzehnten

Jahrhunderts für die damals erfundene und heute noch gebräuchliche Illusionsbühne geschrieben wurden.

2. Bühnenwerke aller Zeiten und Völker, die uns mehr oder weniger zeitlos, das heißt geschichtlich oder gesellschaftlich nicht unbedingt gebunden erscheinen — die also nicht unmittelbar für die Illusionsbühne geschrieben wurden.

Wie wird diese doppelte Aufgabe nun heute von unserer Schaubühne geleistet — wird sie überhaupt geleistet, einigermaßen befriedigend geleistet? Zeigt sich das heutige Theater den großen Anforderungen, die unsere Kultur, im Gegensatz zu früheren Epochen, an seine Kunst stellen zu müssen glaubt, auch wirklich gewachsen? Und weiter: wenn das nicht der Fall ist, wenn unser Theater seine Bestimmung nicht recht erfüllt, welche Mittel und Wege können gefunden werden, um dies Ziel zu erreichen?

* * *

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts brachte die Entwicklung der Illusionsbühne vom primitiven viereckigen Spielplatz mit der allernotdürftigsten Ausstattung (vom Heinrich-Laube-Theater) zur naturalistischen Illusionsbühne mit dem ganzen, nur denkbaren Ausstattungsapparat der Wirklichkeiten (zum Otto-Brahm-Theater). Beide szenischen Anordnungen waren durchaus

unmalerisch: die eine aus Mangel, die andere aus Überfluß an dekorativen Möglichkeiten. Wie wir nun in der Literatur den Naturalismus, der als Erlöser von einem Tiefstand der künstlerischen Kultur unbedingt notwendig war, glücklich überwunden haben, so erklären wir heute auch das naturalistische Illusionstheater für überwunden. Wie man in der Literatur durch den Naturalismus hindurchgeschritten ist und zu einer Stilkunst zu gelangen versucht, so schreiten auch wir ganz folgerichtig vom naturalistischen Illusionstheater zum stilvollen Kunsttheater fort. Nicht die Natürlichkeit des Bühnenbildes gilt uns als letzter Zweck, sondern seine malerisch-plastischen, den jeweiligen dichterischen Gehalt des Aktes schlagend und überzeugend darstellenden Werte: ein kunstmäßiger, wahrer und schöner Rahmen, der uns zur möglichst vollkommenen Gesamtdarstellung des Dramas bedeutsame Hilfe leisten soll. Es handelt sich oben auf den Brettern um Spiele und nicht um Wirklichkeiten, um Kunst und nicht um Natur, so daß der Naturalismus für die Bühne eine der schlimmsten Verirrungen gezeitigt hat, die jemals beobachtet werden konnte, indem man es unternahm, dem Kunstfreund die Wirklichkeit und nichts weiter als die Wirklichkeit vorzutäuschen. Man ist niemals von der Bühnenkunst und ihren ewigen ästhetischen Gesetzen weiter entfernt gewesen als hier.

Ganz abgesehen davon, daß die Bühne die

Wirklichkeit überhaupt nicht wiedergeben kann, daß für jedes künstlerisch geschulte Auge geradezu peinliche Unmöglichkeiten entstehen, wie wir sie vor allem in den falschen perspektivischen Malereien finden, werden im naturalistischen Illusionstheater die beiden grundlegenden Normen jeder bühnenmäßigen Wirkung, wird die Forderung nach Einfachheit und Deutlichkeit ganz und gar vernachlässigt. Man bietet kleinliche, matt kolorierte Federzeichnungen, wo es sich allein um groß und einfach angelegte farbenfrohe Holzschnitte handeln kann, und übt eine für die Ferne wirkungslose Strichelkunst, wo allein eine breite Flächenmanier den richtigen Eindruck zu erzielen vermag. Man schleppt den ganzen ungeordneten Apparat der bedürfnisreichen Täglichkeit für jeden einzelnen Fall auf die Bühne und sieht in der Beobachtung der historischen Treue das wesentlichste Ziel für die Inszenierung, wo man doch nur ein paar charakteristische, viel oder alles sagende Gegenstände braucht, um den Rahmen für die einzelnen Geschehnisse mehr symbolisch darzustellen. Alles in allem macht man die Bühne zum Museum, anstatt sie als lebensreichen Tummelplatz für die wechselvollen Spiele von Dichters Gnaden herzurichten.

Auf die Periode der naturgemäßen Formen und Farben, auf die absoluten Wirklichkeitsbestrebungen mit ihren Kleinigkeitskünsteleien muß also jetzt eine andere Periode reiner ästhetischer Büh-

nenwerte, müssen relative Kunstbestrebungen mit leicht schaubaren, in der Größe, Schärfe und Schlagkraft ihrer szenenmäßigen Wirkung schnell verständlichen Einzelheiten folgen.

Gewiß kann ein so kompliziertes Gemeinwesen, wie es die moderne Bühne darstellt, nicht früher zu endgültigen Reformen greifen, bis die einzelnen Zweige der Kunst und Technik für jeden Fall die richtigen Möglichkeiten bieten. Das Theater hat immer warten müssen. Es ist noch in jeder Kulturepoche erst ziemlich spät fertig geworden. Und doch muß unseren Bühnentechnikern der Vorwurf gemacht werden, daß sie viel zu lange am bisherigen Brauch festgehalten und sich immer nur mit kleinen Verbesserungen begnügt haben — daß sie nicht schon längst zu einer zeitgemäßen, gründlichen Änderung des ganzen technisch-dekorativen Systems fortgeschritten sind.

Unsere reformatorischen Aufgaben gründen sich also auf zwei fundamentale Fragen:

1. Wie verbessern wir unsere alte Illusionsbühne? (denn wir brauchen sie, weil eine ganze Menge unserer Repertoirstücke unmittelbar dafür geschrieben ist) — und

2. wie schaffen wir uns eine Idealbühne? (denn wir brauchen sie für die zeitgemäße Darstellung der großen idealen Werke aller Zeiten und Völker und vor allem zur Darstellung Shakespeares).

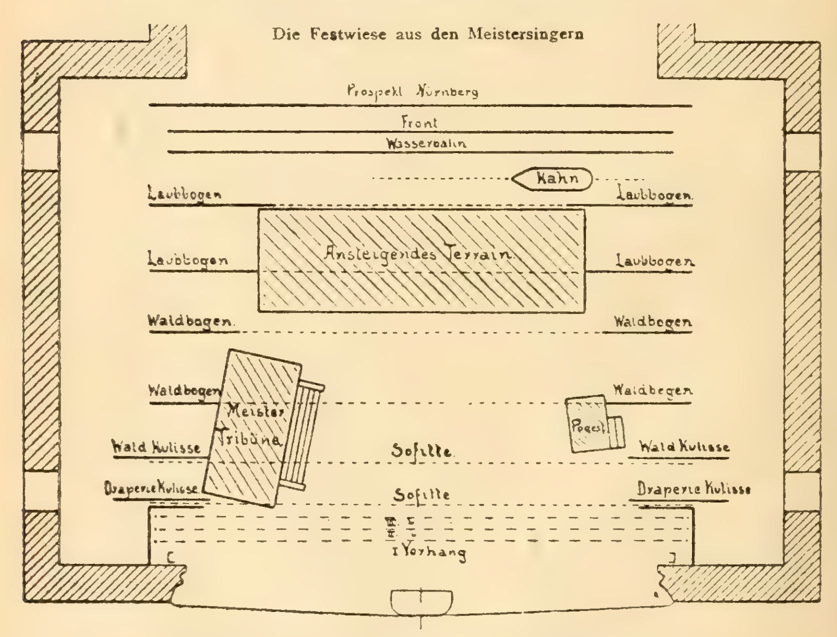
Die Illusionsbühne verlangt also Reformen, allerdings sehr gründliche Reformen — die Idealbühne hingegen hat eine ganz neue Schöpfung darzustellen: ein Kulturprodukt und eine Kulturtat zugleich.

Beide Formen entspringen dabei derselben Wurzel, demselben Grundgedanken und Grundgefühl: der Absicht nämlich, das Bühnenbild von allem Zwiespältigen, Überflüssigen und von allem Falschen und Häßlichen zu reinigen, dem Ganzen eine verhältnismäßig einfache, ästhetisch-gesunde Grundlage zu geben und eine schier unbegrenzte Möglichkeit zu Stilleistungen aller Art zu bieten, wobei ein besonders großer Wert auf eine schnelle und geräuschlose Verwandlung der Bühnenbilder zu legen ist. Die Zwischenpausen dürfen nicht, wie heute fast stets, durch die Verhältnisse des technischen Betriebes, sondern allein aus der dramaturgischen Anlage des Stückes bedingt sein.

Die Illusionsbühne muß nun ihrer formalen und malerischen Struktur nach so vereinfacht und in ihren künstlerischen Werten so gesteigert werden, daß sie aufhört, in strengem Sinne eine Illusionsbühne zu sein. Dies ist durchaus möglich, wenn wir mit dem vielfach immer noch gebräuchlichen Dekorationssystem kurzerhand brechen.

Unsere Theater wenden bekanntlich meist noch das sogenannte Bogenprinzip an. Die Provinztheater wenigstens fast alle. Jede einzelne Bühnengasse — wie die parallel mit dem Proszenium

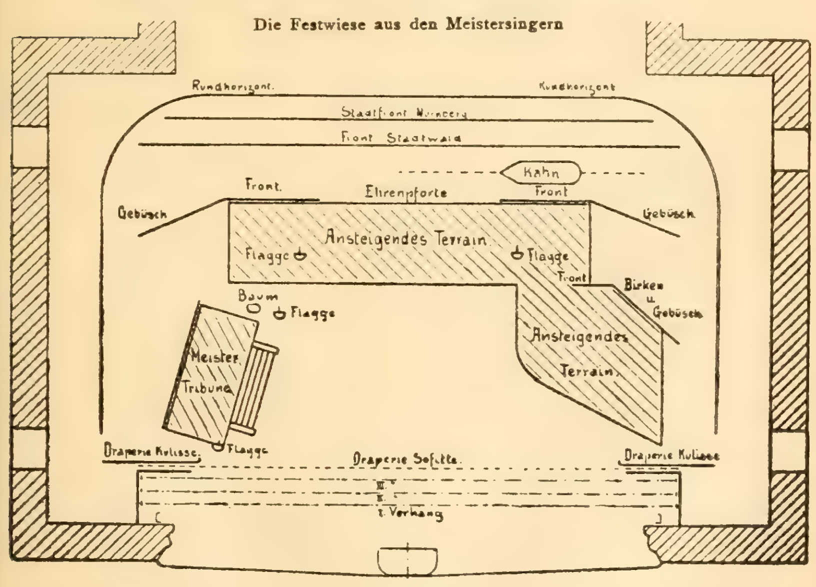
laufenden Bühnenstreifen genannt werden — ist dabei durch einen sogenannten Bogen abgeschlossen, der die früheren beiden Seitenkulissen und die als obere Abgrenzung dienende Soffitte zu gemeinsamer Fläche vereinigt. Diese Bogen werden nach Maßgabe der sogenannten Bühnenperspektive auf das entsetzlichste bemalt, da sie, obwohl sie parallel zum Vorhang verlaufen, dennoch die beiden seitlichen und die obere, parallel zum Bühnenboden liegende Abgrenzung des Spielplatzes vortäuschen



Figur 1
Das alte Bühnen-Dekorationssystem (Bogensystem)

sollen. Zudem gibt dies Bogensystem die Szene immer nur in einerlei Gestalt: als langweiligen, viereckigen Guckkasten.

An Stelle dieser alten Soffittenbühne hätte nun folgende Einrichtung zu treten, die an modern geleiteten großen Theatern ja schon mit Erfolg in Gebrauch ist. Ein großer, rund um die ganze Bühne laufender, sehr hoher Himmelsprospekt, ein sogenannter Rundhorizont, umschließt ein für allemal den Spielplatz als fester Grundbestandteil der Ausstattung auf allen drei Seiten. In diesen Rund-



Figur 2

Das neue Bühnen-Dekorationssystem (Rundhorizontsystem)

horizont werden dann die nötigen Fronten als Ansichtsflächen landschaftlicher und städtischer Ausschnitte, die Häuser und so weiter, hineingebaut, die von den Seiten her, vom Schnürboden herunter oder mittels Versenkungen von unten heraufgebracht werden können. Einzelne Dekorationselemente, wie Bäume, Sträucher, Blumenbeete, Stakets und so weiter, die praktikabel und plastisch sein müssen, weil die Körperlichkeit des Schauspielers mit ihnen in Berührung kommt, vervollständigen den dekorativen Apparat.

Dabei ist unbedingt anzustreben, die freien Gegenden nicht nur höher, sondern auch breiter als bisher zu machen — das Proszenium also derartig einzurichten, daß man die Spielöffnung für die Darstellung freier Gegenden nach beiden Seiten hin, bis nahezu an den Rundhorizont heran, erweitern kann.

Die Vorzüge der neuen Anordnung springen sofort in die Augen. Man sieht, wie hier eine bedeutend größere Spielfläche erzielt wurde, die ganz andere Gruppierungen und Bewegungen der Chormassen zuläßt, und wie das Fortfallen der Soffitten einen freien Ausblick in den Raum gestattet, der nun mit starken Lampen wirklich auch auszuleuchten und unter Sonne zu setzen ist. Vor allem erscheint das Bild jetzt von jedem Platz des Zuschauerraums aus optisch richtig, weil die Dekorationsteile der vordern Bühne, der eigentlichen Spielfläche, in natürlicher Größe und möglichst

plastisch, also ohne falsche perspektivische Linien und ohne falsche Schatten aufgebaut und nur die hinteren und zum Teil auch die seitlichen Abschlußfronten, mit denen der Darsteller nicht in Berührung kommt, vorsichtig in die Perspektive gerückt werden.

Gewiß kann in unserm Rangtheater nicht jeder Zuschauer das ganze Bild gleichmäßig übersehen. Der Regiseur muß deshalb die wesentlichen Vorgänge so weit nach der Mitte zu anordnen, daß sie möglichst von überall her beobachtet werden können. Was der einzelne aber von seinem Platze aus sieht, ist wenigstens nicht verzerrt, sondern wird ihm in richtigen Verhältnissen gezeigt.

Soviel über die Reformen der konventionellen Illusionsbühne. Es bleiben, wie gesagt, Reformen, da es sich im wesentlichen um die Verbesserung von etwas Gegebenen handelt. Wir können und müssen aber zu etwas ganz Neuem gelangen, wenn wir die bisher entwickelten ästhetischen Grundsätze einmal ganz frei, ohne Rücksicht auf Vorhandenes und Eingewohntes zur Geltung bringen: das heißt, wir können und müssen zu unserer ganz besondern Bühne, zu einer Idealbühne großen Stils kommen.

* * *

Wir teilen heute wohl alle die Ansicht Ludwig Tiecks und wünschen, daß die Shakespeareschen Dramen auf der deutschen Schaubühne möglichst

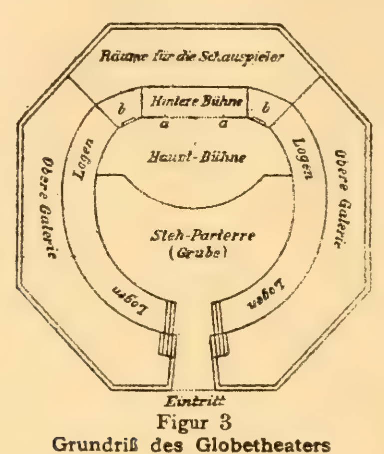
im Sinne der englischen Vorlage, also in möglichst getreuer, dichterisch gehobener Eindeutschung und möglichst in der dramaturgischen Struktur der Originale, ohne allzuviel Kürzungen und mehr oder weniger willkürliche Änderungen der Szenenführung gegeben werden. Und wenn Shakespeare seine Werke auch, den eigentümlichen technischen Verhältnissen seines Theaters gemäß, durchaus eigenartig anlegen und zum Beispiel Szenen zweiten Ranges, ja geradezu Füll- oder Verlegenheitsszenen einfügen mußte, so wirken sie als im besten Sinne geniale, mit so unerbittlich schöpferischer Kraft hingeworfene Kunsttaten doch wiederum so geschlossen, daß wir uns selbst dann nicht herangetrauen, wenn unser kritisches Bewußtsein dieses oder jenes einmal anders haben möchte oder gar entbehren zu können glaubt. Es gibt da eben nur eins: entweder wir bewältigen Shakespeare oder wir bewältigen ihn nicht. Ein großer Künstler kann verlangen, daß wir seine Werke so hinnehmen, wie sie erfühlt und gestaltet worden sind, und uns nicht aus lauter Bequemlichkeit für unzureichende praktische Theaterzwecke eine vereinfachte und damit gleichzeitig mangelhafte Lesart davon herstellen.

Shakespeares Dramen sind nun im ganzen und einzelnen von der erdgebundenen Wirklichkeit so himmelweit entfernt — die Geschehnisse, die Charaktere und ihre Leidenschaften haben, bei aller innern Wahrhaftigkeit, im Grunde so gar nichts

mit den äußeren Geschehnissen unserer oder irgendeiner früheren Zeit zu tun, daß die moderne Illusionsbühne für die szenische Darstellung Shakespeares ungeeignet erscheinen muß. Ihre Mittel sind viel zu unbedeutsam, zu wenig zweck- und zielvoll, um den Übermaßen der Shakespeareschen Bühnenkunst die entsprechenden Darstellungswerte liefern zu können. Seine Dramen bieten jedesmal einen ganz und gar geschlossenen und verdichteten Lebensausschnitt, also im besten Sinne des Wortes ein Gleichnis, wie alle echten Dichterwerke. Sie vertragen deshalb die Enge, die Kleinlichkeit, die Fülle und Übersichtslosigkeit der reinen Wirklichkeitsszene nicht, sondern verlangen als gedanken- und gefühlsstarke Symbole für menschliche Lebenswerte einen ebenfalls ins Symbolische hinein gesteigerten Rahmen: übernatürliche, machtvolle Verhältnisse — wuchtige Formen in klarer Gliederung — einen kräftigen Rhythmus auch im Ablauf des Dekorativen. Die Handlung und ihre Motivierung nach Eigenart der dichterischen Charaktere ist und bleibt die Hauptsache. Der Rahmen Nebensache. Ein notwendiges Requisit des Dramatikers. Nicht mehr. Er hat keine Eigenwerte und soll vom Genießenden keine primäre Beachtung fordern. Es ist ja ohnehin schwer, einer logisch und psychologisch gut geführten Bühnenhandlung restlos zu folgen. Das verlangt Aufmerksamkeit und Anstrengung.

Die Frage der Bühnendarstellung Shakespeares

wurde seit den Tagen der Romantiker, seinen eigentlichen Entdeckern für unsere moderne künstlerische Kultur, immer von neuem aufgeworfen und theoretisch durchgesprochen, ohne daß bis heute eine befriedigende Lösung hat glücken wollen.



Figur 3
Grundriß des Globetheaters

Der Gedanke, für die Darstellung Shakespearescher Stücke auf die Grundsätze der Illusionsbühne unter Beobachtung eines großen Ausstattungsapparates zu verzichten und zu diesem Zweck ein besonderes Theater zu entwerfen, geht auf Ludwig Tieck zurück. Der große Dramaturg hatte diese Frage schon seit langer Zeit bei sich erwogen, als er vom Intendanten v. Küstner zur Einstudierung Shakespearescher Werke auf der Berliner Hofbühne eingeladen wurde. Er stieß

nun hier bei den Inszenierungsvorarbeiten zu Heinrich V., wo die vielen Schlachten und Belagerungen einen häufigen Wechsel des Schauplatzes verlangen, auf so große Schwierigkeiten, daß er beschloß, seine früheren Ideen in die Praxis umzusetzen und auf eine primitive Bühne nach Art des englischen Globetheaters zurückzugreifen.

Tieck beabsichtigte, so erzählt v. Küstner in seinen Erinnerungen, gewissermaßen zwei Bühnen anzuordnen: die eine nahe der Rampe in gewöhnlicher Höhe, eine Kulisse tief, und die andere auf einem Podium dahinter, zu der an beiden Seiten eine breite Treppe hinaufführen sollte. Zwischen diesen Treppen wäre dann in der Mitte ein Zwischenraum frei geblieben, der bei Sälen zum Ausgang, bei Burgen als Tor dienen konnte. Die in Sälen spielenden Auftritte hätten nur auf der vordern Bühne zur Darstellung kommen müssen. Dabei sollte für die Schloßräume und freien Gegenden, auch bei verschiedenen Schauplätzen nur eine einzige Dekoration Verwendung finden. Hätte die Szene im französischen Lager gespielt, so wären an beiden Seiten Herolde mit französischen Wappen, im englischen Lager solche mit englischen Wappen aufgetreten. In den Schlachtenszenen wollte er die Handlung dann auf beide Bühnen verteilen und die Massen auf den Treppen herauf- und herunterbewegen. Die Seiten sollten einfach mit Teppichen abgedeckt werden.

Dies interessante Projekt kam durch Tiecks Un-

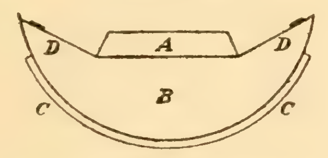
päßlichkeit und auch durch die darauffolgenden Unruhen des Jahres 1848 leider nicht zur Ausführung.

Einen ähnlichen Versuch wollte später der Intendant des Schweriner Hoftheaters, Gustav zu Putlitz, machen, als man sich im Jahre 1864 in ganz Deutschland anschickte, den dreihundertsten Geburtstag Shakespeares zu feiern. Er beabsichtigte sogar, die Bühne genau in der Verfassung zu zeigen, wie sie in den Tagen der Königin Elisabeth in Gebrauch gewesen war. Ganz wie damals sollte ein Gerüst mit einem Balkon über die ganze Szene laufen und von hier aus zu beiden Seiten Treppen auf das Proszenium führen, die so eine kleine innere Bühne eingerahmt hätten. Auch sollte die bekannte Tafel bei jedem Wechsel des Schauplatzes über die Mitte des Balkons herabgehängt werden, ein Verfahren, das man jedoch seinerzeit lange nicht so häufig angewendet hat, wie die Liebhaber geschichtlicher Bühnenverhältnisse glauben, sondern nur dann für nötig fand, wenn die Zuschauer sich gar nicht sonst zurechtfinden konnten.

Doch mußte auch die Durchführung dieses Planes in letzter Stunde unterbleiben, weil man des Publikums für solche literarische Experimente nicht sicher zu sein glaubte.

Den ersten tatsächlichen Versuch mit der primitiven Shakespearebühne machte Immermann in Düsseldorf, wo er im Jahre 1790 bei einem Mas-

kenfeste eine Dilettantenaufführung von „Was Ihr wollt“ veranstaltete. Er richtete dazu die größere Vorderbühne (in Figur 4, B) ganz indifferent her und veränderte auch die Seitenflächen (D), deren gemalte Architektur Türen für die Aus- und Eingänge der Darsteller frei ließ, nicht, sondern bestimmte nur die kleinere Hinterbühne (A), die ebenfalls von einer Gardine abgeschlossen werden konnte, für wechselnde Dekorationen. Von einem nennenswerten Erfolge des Immermannschen



Figur 4
Immermanns Shakespearebühne

Unternehmens weiß die Düsseldorfer Chronik aber nichts zu erzählen.

Tieck sah also als erster das Ziel moderner Shakespeare-Inszenierungen in einer grundsätzlichen Preisgabe der Wirklichkeit und in der Rückkehr zu den primitiven Anordnungen des altenglischen Volkstheaters. Nur beging er gleich den Fehler, daß er Elemente der modernen Illusionsbühne hinüberzunehmen empfahl, ohne sie erst entsprechend umzubilden und dem neuen System irgendwie organisch anzugleichen. Einen praktischen Versuch hat Tieck selbst nicht gemacht. Denn die bekannte „Sommernachtstraum“-

Inszenierung im Potsdamer Königsschloß (1843) wird man nicht rechnen dürfen, weil das Stück sich für eine erste Probe dieser Art kaum eignete und deshalb eine klare Vorstellung von den Reformplänen nicht aufkommen ließ. Der große Dramaturg war in solchen rein praktischen Fragen nie besonders glücklich.

Und auch in den nächsten Jahrzehnten geschah, außer dem Immermannschen Versuch mit „Was Ihr wollt", in der ganzen Frage nichts. Dingelstedt und der Meininger Herzog richteten sich Shakespeare für die Illusionsbühne ein, indem sie ihre Mittel geschickt und fleißig benutzten und mit einer ausgezeichneten Ensemble- und Gruppenregie über die Mängel dieser Bühnenform für das Shakespearesche Kunstwerk bis zu gewissem Grade hinwegzutäuschen wußten. Erst Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ging man in München wieder auf Tiecks und Immermanns Mahnungen und Taten zurück und baute die vielbesprochene Reformszene, die unter dem Namen der Münchener Shakespearebühne bekannt geworden, aber nicht durchgedrungen ist.

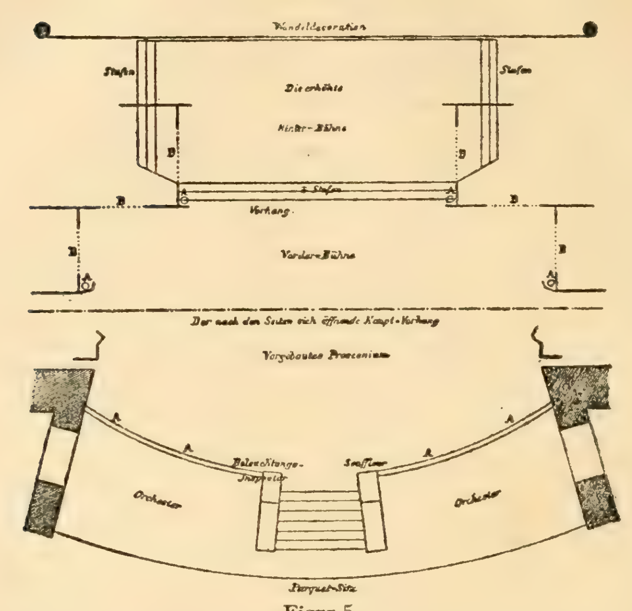
Zu einer Wiederaufnahme der früheren Bestrebungen war allerdings guter Grund. Die übertriebene und zum Teil falsch verstandene Meiningerei, die das deutsche Theaterwesen bald nach den Kunstreisen der herzoglichen Truppe ergriff, hatte mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß die naturalistische Dekorationsart der Illusionsbühne dem

großzügigen Gehalt Shakespeares und anderer Dramatiker keineswegs zu entsprechen vermochte — daß die eigentliche Wortkunst inmitten der peinlichst ausgestatteten Wirklichkeitsszene zu kurz kam und die Figuren in ihrer monumentalen Eigenart nicht genügend hervortreten konnten — daß schließlich und vor allem die Illusionsbühne mit ihrem komplizierten Organismus nicht imstande war, die eigenartige dramaturgische Technik der Klassiker völlig zu überwinden und etwa den „Hamlet“ oder „Don Carlos“ ohne längere Pausen zwischen den einzelnen Bildern abrollen zu lassen.

So griff denn zusammen mit seinem Oberregisseur Savits und seinem Obermaschinendirektor Lautenschläger der Intendant Freiherr von Perfall den Gedanken Tiecks, Immermanns und Putlitz’, den namentlich auch der große Architekt Schinkel schon zu Anfang des Jahrhunderts im Prinzip vertreten hatte, wieder auf und brachte am 1. Juni 1889 den „König Lear“ ungestrichen auf einer neuen Reformbühne zur Darstellung.

Wie unsere Zeichnung (Figur 5) des weiteren erläutert, besteht die Münchener Shakespearebühne aus drei Teilen: einem vorgeschobenen Proszenium, einer Vorderbühne und einer um drei Stufen erhöhten Hinterbühne. Proszenium und Vorderbühne sind und bleiben neutral, und allein die Hinterbühne zeigt durch verschiedene Prospekte und die notwendigsten Möbel den Schauplatz der Handlungen an. Die Seitenkulissen sind

dabei durch indifferente Gardinen ersetzt. Die Vorderbühne, die schon in der Flucht der ersten Kulisse abschneidet und eine gemalte Architektur



Figur 5

Grundriß der Shakespearebühne im Münchener Hoftheater

An den mit A bezeichneten Stellen sind die Beleuchtungsapparate ange bracht, B bezeichnet die mit Vorhängen verdeckten Ein- und Ausgänge der darstellenden Personen

in kurzen, von Pfeilern getragenen Rundbogen zeigt, wird beim Szenenwechsel innerhalb des Aktes durch einen Vorhang abgeschlossen.

Es soll bei dieser szenischen Einrichtung nach Möglichkeit die ganze Bühne, oder doch die Vor-

derbühne und Hinterbühne zum Spielen benutzt werden. Und nur, wenn eine Verwandlung nötig ist und vorbereitet werden muß, haben sich die Schauspieler gegen Ende der vorhergehenden Szene auf die Vorderbühne gleichsam herunterzuspielen, damit man den Zwischenvorhang schließen und die neue Dekoration herrichten kann. Da Shakespeares Personen mit den letzten Worten der Verwandlung stets abgehen, braucht man also nur einen Augenblick dunkel zu machen und in dieser Dunkelheit den Zwischenvorhang aufzuziehen. Bei wieder eintretender Beleuchtung findet der Zuschauer dann die nächste Szene.

Die Durchbildung dieser neuen Bühne konnte den grundlegenden Bedingungen für die Erscheinungsform des Shakespearedramas aber keineswegs genügen.

Die Münchener Shakespearebühne will „den Ort nur andeuten, ihn symbolisch bezeichnen, um durch die Macht dieses Symbols den übrigen Theaterraum, auf welchem sich die Darsteller bewegen, mitsamt dem architektonischen Bau jeweils in die entsprechende, vom Dichter gewollte Örtlichkeit geistig zu verwandeln", erklärt Savits. Der heute im Parterre sitzende Theaterbesucher will aber gar nichts „geistig verwandeln" und soll es auch nicht. Der moderne Bühnenfachmann muß und kann dafür sorgen, daß er es nicht braucht. Unser Publikum ist seit langem gewohnt, die Erscheinungen der Bühne als das zu nehmen, was

sie darstellen. Und kein dramaturgischer Theoretiker der Welt bringt es davon ab. Daß bei der dekorativen Durchbildung einer Shakespearebühne szenische Symbole verlangt werden, ist ja richtig. Nur irrten die Münchener, wie früher schon Tieck, wenn sie dies dadurch zu leisten glaubten, daß sie Einzelheiten aus dem dekorativen Apparat der Illusionsbühne schlechthin herübernahmen, um ihre, dem englischen Volkstheater entliehene primitive Szene damit aufzuputzen. Dies Verfahren erscheint uns zum mindesten als oberflächlich und nichtssagend: diese Art von szenischem Symbolisieren ist ohne jede tiefere Bedeutung, ohne Überzeugungskraft und deshalb unwirksam. Übrigens symbolisierte man in München gar nicht einmal durchgehends, sondern nur gelegentlich. Deckte man doch vielfach die neutrale Umrahmung der Vorderbühne für die Darstellung von Szenen im Freien durch einen sogenannten Laubkranz- oder Felsbogen zu und stellte damit eigentlich die alte Illusionsszene, zuzeiten wenigstens, ganz und gar wieder her.

Die Münchener Shakespearebühne ist eben eine Zwitterschöpfung, also das Schlimmste, was uns in der Kunst begegnen kann: die eine Szene spielt auf der völlig neutralen Vorderbühne und wendet sich ausschließlich an die Phantasie — die andere nutzt die dekorativ ausgestattete Hinterbühne zusammen mit der neutralen Szene im Vordergrunde, bietet also zum Teil Illusion, zum Teil Symbolik,

und die dritte Szene wird dann auf der mittels Laubkranz- oder Felsbogen zu einer richtigen Illusionsszene zusammengefaßten Vorder- und Hinterbühne dargeboten.

Von einer irgendwie geschlossenen künstlerischen Schöpfung, von einer einheitlich durchgeführten Neugestaltung der Schaubühne für einen bestimmten Zweck kann hier also keine Rede sein. Das ganze Unternehmen mußte schon an der Unmöglichkeit scheitern, die von einer ganz andern Szenenform übernommenen Elemente einfach in das Illusionstheater zu übertragen. Das frei gefügte, in den Zuschauerraum hineinragende Brettergerüst des alten Globetheaters kann aber nicht ohne weiteres in die Guckkastenbühne des modernen Logenhauses eingezwängt werden, selbst wenn man dabei das Proszenium halbkreisförmig vorschiebt, wie es in München mit Benutzung des Orchesterraums versucht worden ist.

Dieses vorgebaute Proszenium ist übrigens schon deshalb anfechtbar, weil wir eine vor die Bühnenöffnung gelegte Spielfläche nur mit Hilfe des verhängnisvollen Rampenlichtes oder durch aufdringliche Scheinwerfer von den seitlichen Logen her beleuchten können. Die Darsteller dürfen bekanntlich in unseren Theatern eine bestimmte, durch das erste Oberlicht gegebene Linie nicht überschreiten. Außerdem sehe ich überhaupt keinen Vorteil darin, die Schauspieler näher an das Publikum heranzurücken, also gleichsam in das

Publikum hineintreten zu lassen. Diese Anordnung muß die Einheitlichkeit im Stil der schauspielerischen Darstellung schlechterdings zerstören, da die Künstler geradezu verleitet werden, sich unmittelbar ans Publikum zu wenden, das sie jetzt auf drei Seiten umgibt.

Alles in allem: Shakespearebühnen, antike Bühnen und ähnliche Dinge können interessante Versuche ergeben, haben aber für uns heute nur geschichtlichen, pädagogischen und Kuriositätenwert. Der Herbariumsgeist, der Geist des Konservators, muß aus unserm Kunstleben heraus. Wahrer Kunstgenuß setzt eine durch nichts Äußerliches getrübte Naivität des Empfangenden voraus. Verlangt man aber von mir, daß ich mich mit Hilfe meiner historischen, literarischen und kulturgeschichtlichen Kenntnisse zunächst um einige Jahrhunderte zurückdrehen, also selbst erst einmal eine Art Komödie mit mir aufführen soll, dann ist es mit der aufnahmefähigen Stimmung vorbei. Ich werde in solchem Augenblick zu viel Wissenschaftler sein, um ein Kunstwerk rein genießen zu können. Einem Menschen, der sich vor dem Kirchenbesuch schnell noch über die auseinandergehenden Ansichten der Bibelkritik unterrichten wollte, dürfte es mit seiner wahren Andacht schwerlich glücken. Auch läßt man Bachs Kantaten nicht mehr wie damals unter Leitung des Komponisten von einem vierfachen Quartett und sechzehn bis achtzehn Musikern, sondern von einem dreihundert Sängern starken Chor

und einem großen Orchester aufführen und trägt Mozarts Klavierkonzerte nicht mehr auf dem Spinett und bei Wachskerzenschein, sondern auf dem Blüthner-Flügel, in einem (leider) elektrisch überleuchteten Konzertsaal vor. Der Meister würde seine Sachen, von d'Albert oder Busoni gespielt, unter diesen Umständen wahrscheinlich gar nicht wiedererkennen.

Ein Strom, der nicht fließt, wird zum Sumpf. Wenn also eine Theaterdichtung unseren Kulturbedingungen oder unseren Bühnenverhältnissen nicht mehr entspricht, muß man sie — falls es sich lohnt und damit eine Bereicherung unseres Spielplans zu erzielen ist — eben durch eine sachgemäße, vorsichtige und liebevolle Bearbeitung dem Gegenwartstheater anzupassen suchen, wobei es dann Sache des dramaturgischen Taktes und ästhetischen Stilgefühls ist, wie weit sich der Bearbeitende in den einzelnen Fällen vorwagen will und darf. Das Recht bleibt jedesmal auf seiner Seite, wenn es ihm gelingt, an Stelle des für unsere Bühne an sich toten Werkes ein lebendig wirkendes Drama zu setzen.

Kein Wunder also, daß diese Shakespearebühne, die vor allem auch durch ihren nüchternen Grundcharakter unseren modernen Ansprüchen an malerisch-plastische Wirkungen nicht entsprach, über München nicht hinauskommen sollte, sondern dahin zurückgetan wurde, wohin sie gehört: nämlich ins Museum. Die Münchener Shakespearebühne

war von vornherein ein Museumstück, ein hübsch blank geputztes, für den heutigen Gebrauch eingerichtetes zwar, aber doch ein Museumstück. Und damit ist uns nicht gedient. Shakespeare lebt, und Goethe und Schiller leben auch. Wir brauchen deshalb für sie und ihre Dramen eine lebendige Bühne: eine Bühne, worauf man ihre Dramen ihren ästhetischen Werten nach möglichst restlos zur Darstellung bringen kann — und zwar für uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts.

* * *

Die ersten Versuche nach dieser Richtung machte meines Wissens Max Reinhardt, und zwar mit einer Inszenierung des „Wintermärchens“. Wenigstens für die ersten drei Akte. Denn das Stück war für einen durchgreifenden Versuch in diesem Sinne nicht ganz geeignet und schien für die Dekoration des böhmischen Wiesengrundes wiederum die Ausdrucksmittel der Illusionsbühne nicht entbehren zu können.

Diese sehr bemerkenswerte Kunsttat des Berliner Deutschen Theaters veranlaßte mich dann, einmal ohne jede Konzession an die Illusionsbühne die letzten Konsequenzen aus den bisherigen Versuchen und unseren ästhetischen Erwägungen zu ziehen und Shakespeares „Hamlet“ in neuer, dem eigentlichen Wesen des Dramas entsprechender Weise zu inszenieren. Am 19. Oktober 1907 ging das Werk unter der technischen Leitung von

Adolf Linnebach auf der Bühne des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim auf diese Art in Szene.

Hier galt es, auch den letzten großen Schritt zu wagen: nämlich das Spiel unter freiem Himmel, die Terrassen- und Kirchhofsszenen ebenfalls so durchzubilden, daß sie zwanglos in den Ring der Saal- und Zimmerdarstellungen, die jedesmal auf den rückwärtigen Gobelin hin abgestimmt wurden, einbezogen sind.

Der Bühnenspielraum wird zu diesem Zweck links und rechts seitlich durch zwei hintereinander geordnete, viereckige Pfeiler von drei Quadratmetern Grundfläche begrenzt. Diese Pfeiler bleiben — gleichsam als unverrückbare szenische Symbole des Shakespeareschen Dramas überhaupt — das ganze Stück hindurch bestehen, und nur die hintere, die sogenannte Prospektwand, wird durch verschiedene Vorhänge (Gobelins) für die Zimmer und durch sehr einfach gehaltene, vor einen Rundhorizont gestellte, zu größter Einfachheit hin stilisierte Fronten für die landschaftlichen und architektonischen Bilder der freien Gegenden ausgewechselt. Einige auf das notwendigste beschränkte Möbel, ein paar schlanke Kandelaber, Fahnenwimpel und sonstige einfache Zierstücke vervollständigen die Ausstattung in den Sälen und Zimmern, einige stilisierte Pappeln und die nötigen Grabsteine die Ausstattung des Kirchhofs.

Bei alledem ist für die Farbe der typischen De-

korationselemente eine graue Nuance gefunden worden, die es zuläßt, diese als seitliche Begrenzung des Bühnenbildes dienenden beiden Pfeiler sowie den Treppen- und Podestaufbau und den Bühnenboden selbst mit Hilfe des bestimmten Lichtes gleichsam einzufärben und dem Gobelin jedesmal anzugleichen. Es wird hier also tatsächlich mit Licht gemalt. Das Licht gibt die alles vereinheitlichende Grundstimmung. Vor allem auch bei der Darstellung der freien Gegenden, der Terrassen- und Kirchhofsszenen, wo die farbensatten, malerisch wirksamen Sonnenauf- und Sonnenuntergänge, die mondlosen und mondhellen Nachtstimmungen den Eindruck der schaurigen Begebenheit ganz außerordentlich zu steigern vermögen. Um so mehr, als diese unsere neue soffitten- und kulissenfreie Bühne ganz andere Beleuchtungseffekte zuläßt als der alte, durch Bogen in so und so viel Gassen aufgeteilte, mittels Ober-, Seiten- und Rampenlichtern erhellte Guckkasten der Illusionsbühne, wo ein Ausleuchten des ganzen Raumes oder ein Anleuchten von irgendeiner Seite her, zum Beispiel das allmähliche Hochsteigen der aufgehenden Sonne von hintenunten, unmöglich ist.

Die Verwandlungen nahmen nur ungefähr 30 bis 45 Sekunden in Anspruch. Die ersten drei Akte wurden ohne Unterbrechung durchgespielt. Sie dauerten etwas länger als zwei Stunden, ohne daß sich auch nur die geringste Ermüdung bei den Zuschauern eingestellt hätte. Dann trat eine

Erholungspause von einer Viertelstunde ein, die jetzt Darstellern und Zuschauern in gleicher Weise zu gönnen war. Und weiter zogen dann auch die beiden letzten Akte ohne merkbaren Einschnitt vorüber. Nach drei Stunden und zwanzig Minuten war der ganze, so ziemlich ungestrichene „Hamlet" bewältigt.

Als weitere Stücke gingen dann in dieser Weise Hebbels „Gyges und sein Ring", Schillers „Don Carlos" und Goethes „Tasso" in Szene, wobei für die ganz intimen Gemächer noch eine andere Lösung, ein neuer Innenraum-Typus gelang. Die seitliche Begrenzung durch die hohen Pfeiler hatte sich hier als zu massig erwiesen. Überhaupt wurden, namentlich im „Tasso", neue Stilisierungsmöglichkeiten versucht und der Gebrauch der nur für besonders elementare Shakespeare- oder Hebbelszenen, hier allerdings vorzüglich geeigneten seitlichen Pfeiler erheblich eingeschränkt.

Während also die Münchener das herrschende System der Illusionsbühne durch ein anders geartetes, nämlich durch das System des altenglischen Volkstheaters ersetzen wollten, dazu nun aber doch das moderne Logenhaus mit seinem, eigentlich nur für die Bedingungen der Illusionsbühne geschaffenen Aufführungsraum gebrauchen mußten, gehen wir bei unserer neuen Einrichtung nicht unmittelbar auf die Struktur der alten Shakespeareszene zurück, sondern lassen hier getrost einmal wieder das Vergangene vergangen sein. Wir rechnen be-

wußt mit der Tatsache, daß wir aller Voraussicht nach noch sehr lange in unseren heutigen Theatergebäuden spielen müssen und fühlen uns deshalb gezwungen, von den grundlegenden Bedingungen der Illusionsbühne auch für unsere neue Darstellungsart nicht abzuweichen. Wir versuchen vielmehr, den dramaturgischen und stilistischen Aufgaben der Shakespeareschen, überhaupt der strengen klassischen Kunst auf andere Weise nachzukommen. Wir legen unserer neuen Szene zunächst nicht die alte, zweiteilige, sondern die moderne, einteilige Bühne zugrunde, deren Bodenfläche allerdings meistens durch Treppen- und Podestbauten gegliedert ist, wodurch sich dem Regisseur interessante Möglichkeiten für malerische Inszenierungswerte, besonders bei Massenszenen, bieten. Wir brauchen ja die Münchener Einrichtung der durch einen Vorhang voneinander trennbaren Vorder- und Hinterbühne mit ihren mannigfachen Nachteilen gar nicht, weil wir den einzigen Vorteil, die Szenen ohne Pausen hintereinander abspielen zu können, ebenfalls erreichen. Unsere seitlich angeordneten Pfeiler sind nämlich parallel mit der Bühnenöffnung zu verschieben und ermöglichen deshalb eine sehr schnelle Änderung der Grundrißgestaltung. Und das Auswechseln der Gobelins, der Möbel, Zierstücke und Fronten, sowie die Umschaltung des Lichtes geht bei guten technischen Einrichtungen und bei geübtem Personal in wenigen Sekunden vor sich.

Allerdings benützen wir den Zwischenvorhang, der seit Tieck von vielen Dramaturgen, auch von den Erneuerern der Shakespearebühne in München, so sehr verlästert worden ist. Ich sehe nicht ein, warum. Wir wollen doch auf der Bühne auch bildhafte Wirkungen: möchten die verschiedenen Spielplätze für die verschiedenen Szenengruppen als Bilder zeigen. Im bewußten Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Shakespearezeit. Es soll also eine szenische Bilderfolge entstehen, die doch wohl am besten dadurch gegliedert wird, daß man vor dem einen Bild einen Vorhang herunterfallen und denselben Vorhang sich dann vor einem neuen Bilde wieder heben läßt. Dieser Vorhang muß allerdings danach sein: er muß sich leicht und schön raffen lassen und in Stoff und Farbe mit den oberen und seitlichen Teilen des sogenannten Proszeniummantels zusammengehen.

Ich kann nicht verstehen, wie man dadurch aus der Stimmung gerissen werden soll — vorausgesetzt, daß die Handlung wirklich gepackt hat, und daß die Pause bis zum nächsten Bilde nicht zu lang ist. Im Gegenteil: das geräuschlose Fallen eines geschmeidigen, möglichst indifferenten Vorhangs markiert den dramaturgischen Einschnitt und gibt den gespannt lauschenden Zuhörer und Zuschauer für eine kurze Rast der Sinne und Nerven und für ein paar tiefe Atemzüge frei. Gleich darauf wird der Vorhang dann wieder zur Seite gezogen, und ein anderes Bild zwingt ihn von

neuem in den Bann des Dichters. Ich glaube nicht, daß uns hier die paar Zuschauer maßgebend sein sollen, die unter diesen Umständen bereits um ihre Stimmung gebracht werden.

Da erscheint mir gerade die Methode der offenen Verwandlungen viel störender, wo wir doch jedesmal zusehen müssen, wie die verschiedenen Dekorationselemente nach oben oder unten verschwinden und vermummte Bühnenarbeiter in geschäftigem und selten ganz lautlosem Hin-und-her-Laufen die Möbel und Requisiten auswechseln. Bekanntlich ist ja im Bühnenhause absolute Dunkelheit niemals zu erzielen und nicht einmal angebracht, weil die hantierenden Leute doch etwas sehen müssen.

Übrigens hat die Münchener Shakespearebühne den vielgeschmähten Zwischenaktsvorhang ja eigentlich selbst beibehalten. Der die Vorder- gegen die Hinterbühne abschließende Vorhang übernimmt doch dadurch die Funktion des Zwischenaktvorhangs, daß er sich — noch dazu vielfach recht unvermittelt während des Spiels — jedesmal dann schließt, wenn die Dekoration der Hinterbühne geändert werden soll.

* * *

Unsere neue Inszenierungsart versucht also mit dem monumentalen Charakter ihrer Anlage und der einfachen, auf wenige, dafür aber schlagende Dekorationselemente zurückgeführten Ausstattung

in Formen und Farben den Charakter der Shakespeareschen Kunst zu fassen, wobei wir den Begriff Ausstattung sehr weit nehmen, so daß auch die Kostüme mitzählen.

Was hier für jeden einzelnen Fall gewünscht wird, ist ein Bild. Aber kein Bild irgendeines beliebigen, historisch bedingten Ausschnitts in sklavischer Nachahmung der Wirklichkeiten, sondern eine bühnenmäßig empfundene, malerische Impression voller Großzügigkeit, Würde und Schlichtheit für dramatische, symbolisch-bedingte Vorgänge: Spielplätze für Begebenheiten aus der Bühnenkunstwelt Shakespeares mit ihren Riesenmaßen der Erscheinungen und Verrichtungen.

In bewußtem Gegensatz zu der natürlich- und geschichtlich-treuen Bühne des Herzogs von Meiningen, die bekanntlich eine übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers gegenüber dem Zuhörer verlangte, und in Übereinstimmung mit der altenglischen Volksbühne möchten wir heute den dekorativen Apparat der Shakespeare- und damit der Klassikerszene überhaupt wieder seiner rechtmäßigen Bestimmung zurückgeben und ihn lediglich als Rahmen herzurichten versuchen, der die eigentliche Kunstleistung, nämlich den Ablauf des Dramas als leidenschaftlich bewegte Handlung, gleichsam zu umschließen hat.

Nur erstreben wir — im Gegensatz zum alten Shakespearetheater und in Übereinstimmung mit den Grundsätzen der Meininger — einen durchaus

malerischen Gesamteffekt, allerdings in ausgesprochen stilvoller Durchbildung und damit vor allem ohne übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers. Wir wünschen eine Bühne, die uns in erster Linie das zu retten versteht, worauf es ankommt: Shakespeares Worte. Denn Shakespeare bietet in erster Linie Wortkunst, seine Stücke sind, aus den Bedingungen seiner Bühnenform heraus, mehr Hörspiele als Schauspiele. Das Wesentliche der Bühnenkunstleistung besteht darin, die im Blankvers ruhende Kraft, Fülle und Feinheit auf dem nächsten Wege eindringlichst an den Kunstfreund zu bringen, der jedesmal durch das Anhören der möglichst gut gesprochenen und dargestellten Verse vor allem zu einer innern Anschauung gelangen möchte: zum Nachempfinden der dichterischen Vision. Und hierin muß er eben durch leichte Schaubarkeit der dekorativen Hilfsmittel unterstützt werden.

Die Darsteller erhalten somit im Rahmen unserer neuen Bühne wieder die ihnen zukommende Betonung als eigentliche Träger des dramatischen Kunstwerks, die bei der neuerdings beliebten Art von peinlicher und prunkhafter Ausstattung der Illusionsbühne nicht in der richtigen Weise möglich war. Der Schauspieler ist, als körperliche Erscheinung in einer ebenfalls körperhaft durchgebildeten Szene und als malerischer Einzelwert einer bestimmten plastisch-farbigen Impression, dem Gesamtbilde organisch eingefügt, viel organischer als

bei der alten Illusionsbühne, und wird vom Kunstfreunde sofort als wesentlichster Faktor des dramatischen Vorgangs empfunden, so daß er sich in Worten und Gesten verhältnismäßig gut zur Geltung bringen kann.

Was wir deshalb für unsere neue Art szenischer Darstellung verlangen, sind Künstler mit verläßlicher Körper- und Sprechkultur, Stilkünstler, die keine andere Hilfe brauchen als eine geschmeidige, alle Seelenregungen des Dichters aufspürende, dem nachschöpferischen Willen des Darstellers gehorsame Sprechkunst und die zugehörige Ausdrucksfähigkeit ihrer Mienen und Glieder — die es verstehen, mit der stilisierten Art der Versbehandlung auch eine entsprechend stilisierte körperliche Beredsamkeit zu verbinden, und die zu Wirkungen gelangen, ohne daß sie immerfort auf der Bühne hin und her laufen, sich bald hinsetzen und bald wieder aufspringen müssen. Wir brauchen Schauspieler, die als künstlerische Persönlichkeiten an sich interessieren. Sonst reichen die Ausdrucksmittel unserer neuen Bühne nicht, um das große Publikum zu fesseln, das nun einmal im Schauspiel zunächst allerhand schauen möchte: viel und vielerlei.

VI

Mag man nun für die verschiedenen, am dramatischen Gesamtwerk beteiligten Einzelkünste Wertunterschiede aufstellen und mit Recht die Leistung des Dichters unbedingt als die eigentliche Ursache, als den künstlerischen Gegenstand des von der Bühne herab wirksamen und damit allerdings erst fertigen Dramas betrachten: die Tatsache bleibt bestehen, daß es sich im Bühnenwerk um ein Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einer höhern Harmonie, zu einer neuen und geschlossenen Form handelt — daß ihm also auch ein Mann vorstehen muß, der die Beiträge der einzelnen Künste und Kunsthandwerke in sich abschätzt und dann zu etwas Ganzen zusammenfaßt.

Im Regisseur müssen sich demnach ästhetische und praktische Kenntnisse mit einer großen, aufrichtigen, durch nichts zu erschütternden Liebe zur Sache, mit echter Kunstbegeisterung und mit seltener Elastizität des Geistes und des Gemüts vereinigen. Nur so wird es ihm möglich, die Grundforderungen an seinen schweren Beruf zu erfüllen: die verläßliche Herrschaft über den gesamten weitschichtigen Organismus der modernen Bühne und damit einen maßgebenden Einfluß auf den Geist des Ensembles zu gewinnen.

Was man vom Regisseur verlangt, ist in erster Linie eine sichere künstlerische Veranlagung: ästhetisches Empfinden und geläuterten Geschmack.

Im einzelnen dann die nötigen theoretischen Kenntnisse in der Dramaturgie, vom Wesen der Schauspielkunst und aller Hilfskünste und die Beherrschung aller in Betracht kommenden äußeren Mittel. Er muß vor allem eine möglichst allgemeine, besonders philosophische, ästhetische und kulturhistorische Bildung haben, muß wissen, was die verschiedenen Zeiten auf den einzelnen Kunstgebieten, in der Literatur, der Malerei und Plastik, in den Kunstgewerben und auch sonst im Verkehr der Menschen untereinander hervorgebracht haben und so dem Geist der Epochen nachspüren können, denen die verschiedenen dramatischen Werke angehören. Er muß aber auch selbst so etwas wie ein Dichter, wenigstens ein Nachdichter sein — muß etwas vom Maler und Plastiker, wenigstens Farbensinn und Raumempfinden haben, ein feines Gehör für die Musik der Sprache besitzen und etwas von der Architektur verstehen, mindestens doch Grundrisse zeichnen und einen Innenraum stilvoll ausdekorieren können — kurz, er muß ein wahrhaft durchgebildeter, künstlerischer Kulturmensch sein.

Weiter verlangt das Amt des Regisseurs eine große Menschen- und Künstlerkenntnis und ein schlagendes Urteil über die eigentümliche Verwendbarkeit der verschiedenen Kräfte. Denn beim Besetzen der Rollen ist jede Persönlichkeit da hinzustellen, wo sie ihren Fähigkeiten nach dem Kunstwerk am meisten nützt. Gehört doch die

richtige Beschäftigung seiner Künstler, das Waltenlassen einer künstlerischen und menschlichen Gerechtigkeit und die zielbewußte, sachgemäße Förderung junger Talente zu den schwierigsten und verantwortungsreichsten Aufgaben des Bühnenleiters. Ein schönes Wort sprach Friedrich Wilhelm II. zu Iffland nach seiner Ernennung zum Direktor des Berliner Hof- und Nationaltheaters: „Hüten Sie sich vor einseitiger Rollenverteilung. Lassen Sie jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, daß auch das letzte Mitglied am Theater zuzeiten bemerkt würde.“

So bedarf es beim Regisseur einer überragenden schöpferischen Intelligenz und eines makellosen Charakters. Gewiß hat er seinen jedesmal reiflich erwogenen Standpunkt, seine Autorität zu wahren, an der alle Intrigen, Gunstbewerbungen und was sonst immer an ihn herantreten mag, nachsichtslos zerschellen. Persönliche Energie und Unbeugsamkeit des Willens ist auch in diesem Amte, wie ja stets in leitender Stellung, unerläßlich. Dennoch soll aber zwischen dem Regisseur und seinen Künstlern ein kameradschaftliches, freundschaftliches Verhältnis bestehen, das vom Bewußtsein gemeinsamen Ringens im Dienste künstlerischer Wahrheit getragen wird.

Der Regisseur muß etwas Tüchtiges können und wollen, und seine Schauspieler und alle die vielen anderen Helfer müssen an ihn glauben. Sonst hat er ein für allemal verspielt. Wie oft kann man

beobachten, daß verschiedene Regisseure an derselben Bühne und mit ganz denselben Darstellern die ihrem Werte nach verschiedensten Gesamtleistungen erzielen. Der Schauspieler ist immer das, was der Regisseur aus ihm macht.

Der Regisseur braucht also keineswegs selbst Schauspieler zu sein oder gewesen zu sein. Daß er etwas von der Schauspielkunst verstehen muß, ist nur eine der vielen Anforderungen, die seiner künstlerischen Intelligenz zugetraut werden. Und das kann er auch leisten, wenn er nicht praktischer Bühnendarsteller ist. Sonst hätte ja die ganze Theaterkritik, die fast durchweg Nichtschauspieler auszuüben pflegen, gar keine Berechtigung. Und der Regisseur ist doch bei all seiner Schöpfertätigkeit immer auch Kritiker: unter anderm auch Kritiker der schauspielerischen Probleme innerhalb der gesamten Bühnenleistung.

Ich weiß deshalb keinen Grund, warum nicht ein Maler, Bildhauer oder ein Literat ebensogut einen Regisseurposten bekleiden soll wie ein Schauspieler, wenn er nur einen durchgebildeten kritischen Sinn und den nötigen Geschmack besitzt — wenn er nur dafür sorgt, daß er sich das Handwerksmäßige seiner Kunstübung schnell und sicher aneignet — und wenn er, worauf es schließlich allein ankommt, ein Theaterkünstler, eine für das Theater geborene künstlerische Persönlichkeit ist.

* * *

Meiner Ansicht nach ist die Regiebegabung, wie sie die moderne Theaterästhetik auffaßt und die moderne Bühne unbedingt fordert, eine Kunstbegabung völlig für sich, die neben den anderen Kunstbegabungen herläuft und die nur deshalb so schwer zu erkennen ist, weil sie zu ihrer Betätigung die übrigen Kunstzweige als Hilfsmittel braucht. Es wenden sich deshalb vielfach Schriftsteller, Maler, Architekten und Schauspieler der Regiekunst zu, die auf ihrem Sondergebiet vielleicht sehr tüchtig sind, die aber jene spezifische Regiebegabung nicht besitzen und hier dann entweder ganz versagen oder über mittelmäßige Leistungen nicht hinauskommen.

Mir scheint, als ob die wesentliche Veranlagung des leitenden Bühnenkünstlers darin besteht, daß er imstande ist, schon beim Studium des Buches den Ablauf des Bühnenwerkes im Geiste plastisch zu sehen und zu hören: im Raum und in der Zeit. Die Bühnenkunst stellt sich uns als ein Raumkunstwerk in rhythmisch, dynamisch und tempomäßig bedingter Abfolge dar. Und diesen Grundforderungen muß der Regisseur entsprechen, und zwar lange vor Beginn seiner praktischen Kunsttätigkeit auf der Szene, damit er die nötigen Vorbereitungen treffen kann.

Der Maler sieht plastisch im Raume, der Musiker hört plastisch (hört die Tonhöhe, Klangfarbe, den Rhythmus und die dynamischen Schattierungen der einzelnen Phrase) in der Zeit. Der

Regisseur aber sieht plastische Gruppen in zeitlicher Folge und hört zeitlich bedingte Worte oder Töne von Personen im Raume. Der Regisseur vollzieht also eine künstlerische Funktion, die sich aus jenen beiden Funktionen in ganz bestimmter Weise zusammensetzt, doch aber ein neues ästhetisches Phänomen ergibt, das die unumstößliche Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit bildet.

Denn die Beherrschung und Verwendung der Hilfskünste ist für den Regisseur durchaus sekundärer Art. Mir erzählte einmal ein bekannter Bühnenfachmann, er hätte jahrelang auf den meisten Kunstgebieten gewisse Begabungen verspürt, auf keinem einzigen aber große und bleibende Erfolge erringen können. Bis er eines Tages zu der Erkenntnis gekommen wäre, daß er gar nicht zum Dichter, Maler, Musiker und Schauspieler, sondern zum Regisseur taugte, wofür er die spezifische Begabung besäße und seine Kenntnisse und Fertigkeiten in den verschiedenen Künsten nun durchaus hingereicht hätten. Er dankte seinem Schöpfer, daß es gerade so und nicht anders um ihn stände. Er wäre sonst nie ein guter Regisseur geworden: denn als begabter Dichter hätte er alles wesentlich-literarisch, als Maler wesentlich-malerisch, als Musiker wesentlich-musikalisch, als Schauspieler rein-schauspielerisch, in allen Fällen aber nicht umfassend-bühnenmäßig empfunden.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß der

nicht aus dem Schauspielerstande hervorgegangene Regisseur heute an Schätzung ungemein gewonnen hat und noch weiter gewinnen wird. Der literarische Regisseur mit sicherm Bühneninstinkt, treffendem Stilgefühl, großer autoritativer und suggestiver Macht und verläßlicher Kenntnis der technischen Bedingungen aller Hilfskünste der Szene ist meiner festen Überzeugung nach der Regisseur der Zukunft — mögen auch manche ältere Schauspieler und vor allem die aus dem Schauspielerstande hervorgegangenen Regisseure noch so laut das Gegenteil behaupten.

* * *

Das Problem des Regisseurs gehört also schon deshalb zu den wichtigsten der dramaturgischen Ästhetik, weil sich hier die Anschauungen vielfach noch ganz unvermittelt gegenüberstehen. Der Begriff des modernen Regiekünstlers ist noch keineswegs durchgedrungen, seine Stellung selbst an großen Bühnen immer noch nicht würdig, in unserm Sinne fruchtbringend genug. Man trifft unter den Regisseuren immer noch zu viel Schulmeister und zu wenig freie Künstler. Das Bühnenwerk bildet sich aber nur im freien Spiel der Kräfte, im edlen Wettstreit aller mit allen. Jeder einzelne muß ganz an seinem Platze stehen und zusammen mit allen anderen für den Dichter und sein Werk eintreten. Und der Regisseur ist dann primus inter pares, ein Erster unter Gleichen, Gleich-

berechtigten: ein Führer, Berater, Freund und Helfer des Darstellers und ein Anwalt, Freund und Diener des Dichters — nicht aber ein Besserwisser, Am-besten-Wisser. Was der Schauspieler braucht und will, ist ein im Sinne des Dichters nachprüfender Mitkünstler — eine das Gesamtwerk für die Bühne ausgestaltende letzte Kunstinstanz.

Beim künstlerischen Arbeiten auf dem Theater geht es eben nicht um ein mechanisches Ein- und Ausprägen vorgeschriebener, engbegrenzter Stoffgebiete, sondern um ein großzügiges Nachschaffen frei empfangener Werte von Dichters Gnaden. Und das ist nur möglich in Freiheit und Freude. Nimmt man dem Künstler seine Freiheit, so nimmt man ihm Luft und Licht zum Ausleben seiner Persönlichkeit und zum Einleben der empfängnisbereiten Seele in die geheimnisvolle Welt des Dichters. Und nimmt man ihm die Freude an der Arbeit, die beschwingte Liebe zu seinem Beruf und zur einzelnen Aufgabe, so versandet man ihm den Born schöpferischer Einfälle und erniedrigt ihn zum Kunstbeamten, der dienstmäßig seine Pflicht und damit eben nicht seine Pflicht tut, seine Pflicht nicht tun kann.

Der Schulmeister ist deshalb vom Übel. Sein Wirken gehört ausschließlich in die Lehr- und Dressursäle der Schauspielakademie. Hier ist er gewiß nicht zu entbehren. Hier kann er Gutes stiften. Denn ohne handwerkliche Fertigkeiten wird niemals ein Künstler auskommen, auch der

Schauspieler nicht. Eine durchaus verläßliche Beherrschung der Technik ist auch für die Bühne Voraussetzung. Eine sehr wichtige Voraussetzung, nicht mehr. Denn die eigentliche Kunstarbeit des Darstellers, vor allem des Regisseurs, geht dann erst an. Die Kunstarbeit und nicht Kunstdressur: die Arbeit, die Schöpfertätigkeit des einzelnen Schauspielers und des ganzen Ensembles unter einer anfeuernden, ausgleichenden, das Ganze auf eine eigene Stilnote bringenden, dem Dichter verantwortlichen Leitung.

Dabei muß der Regisseur sehr behutsam zu Werke gehen. Der Schauspieler ist ein empfindliches Material, das sich leicht und willig zu den höchsten Leistungen hinansteigern läßt — das aber ebenso leicht verletzt wird und dann jedem äußern Einfluß gegenüber versagt. Der Bildhauer nimmt sich bei der Bearbeitung seines Marmors in acht, das er nicht jenseits der Punktierzone in den Block hineinmeißelt. Er weiß, mit dem Kunstwerk ist es sonst vorbei. Auf den Schauspieler aber trommelt man nur zu gern los und versucht, ihm fremde Auffassungen und fremde Manieren aufzuzwingen. Es gibt Regisseure, die jede Rolle im Stück spielen möchten und jede Rolle ganz von sich aus anlegen — die jede Phrase, auch von fortgeschritteneren und begabteren Schauspielern, nicht nur von Anfängern, wo es notwendig sein kann, ausschließlich nach ihrem eigenen Empfinden unerbittlich festlegen und fest-

halten lassen, wobei dann nur unfreie, allerhöchstens geschickt anempfundene Leistungen herauskommen.

Die Schauspieler sind nun einmal gegebene Kunstgrößen: Persönlichkeiten mit eigener Seele und eigenen Sinnen, mit einem hochgespannten Empfindungsleben, mit einer jedesmal besondern physischen und psychischen Note — oder sie sollten es doch sein. Ich jedenfalls ersehne mir für meine Inszenierungen solche Menschen: eigen empfindende, selbstbewußte Künstler mit sicherm Instinkt für die verschiedenen Stilwerte und mit der Fähigkeit, diese Stilwerte nicht nur in ihrer besondern Rolle, sondern auch mit den anderen Darstellern zusammen ausprägen zu helfen. Mitarbeiter am Werk, nicht willenlos Untergebene. Meine Sorge als Regisseur hat es dann zu sein, diese verschiedenen Persönlichkeiten zu einem Ensemble abzustimmen und das Ganze in einen angemessenen, das heißt im selben Sinne durchstilisierten Rahmen zu setzen. Die Gestaltung des Dialogs nach Maßgabe innerer bühnenkünstlerischer Gesetzmäßigkeiten und des in jedem Falle gerade vorliegenden stilistischen Phänomens, das heißt die Durchbildung der einzelnen Szenen in rhythmischer, dynamischer und tempomäßiger Hinsicht bildet die Aufgabe des Regisseurs.

Die Regieleistung ist eine orchestrale Leistung. Die Tätigkeit des Regisseurs ist am ehesten noch mit der Tätigkeit des modernen Kapellmeisters zu

vergleichen. Der Kapellmeister hat ja auch nicht dem Primgeiger die Doppelgriffe und dem Holzbläser die Flötentöne beizubringen, sondern die mehr oder weniger große Kunst seiner im Konservatorium möglichst gut vorgebildeten Musiker in den Dienst eines von ihm klarzulegenden, wirkungsvoll und komponistengerecht vorzutragenden künstlerischen Organismus zu stellen.

Ein Bühnenkunstwerk entsteht durch das Zusammenwirken mehrerer Charaktere mit menschlich interessanten, des Nachempfindens werten Regungen zu einer spannungsvollen Handlung. Verschiedene Einzelne treten in ein bestimmtes, menschlich und künstlerisch angelegtes, spannungsvolles Verhältnis zu mehreren oder vielen Anderen. Das Spiel und Gegenspiel, die logisch und psychologisch geführten wechselvollen Geschehnisse bilden den Gegenstand unseres Schauens: werden zum Schauspiel.

Die ästhetische Einheit für den Regisseur ist im Grunde nicht so sehr der vom einzelnen Schauspieler darzustellende Charakter als die jeweiligen Gruppen und das Zusammen- oder Gegenspielen der zu verschiedenen Gruppen künstlerisch gegeneinandergestellten Figuren. Die Aufgabe des Regisseurs besteht also letzten Sinnes darin, für jedes irgendwie bedeutsame psychologisch-dramaturgische Moment der Handlung die ästhetisch entsprechende Gruppenbildung zu erzielen, die zunächst in sich, dann aber vor allem für einen bestimmten Spielplatz oder irgendeinen passenden Teil eines bestimmten Spielplatzes anzulegen und mit den früheren und späteren Gruppenbildungen in einen folgerichtigen Ablauf zu bringen ist. Ästhetisch zwingende Gruppenbewegtheit erscheint uns demnach als das Ziel der modernen Bühnen-

kunst: eine ethnographisch-kulturell richtige, also eine rassige, im Gehalt und in der formalen Ausgestaltung ganz und gar kunstgemäße Gruppenbewegtheit, die sich zu einem bestimmten Rhythmus im Ablauf der Szenen verdichten muß.

Der Regisseur ist also wesentlich Bildner. Das heißt er schafft nicht nur die Dekoration als einen für den einzelnen Abschnitt des Dramas feststehenden, nur durch die Beleuchtung bis zu gewissem Grade wandelbaren Rahmen, sondern für jeden Augenblick das zugehörige bewegte und sprechende Bild nach den jeweiligen dichterisch-malerischen Werten: eine ästhetisch konsequente Bilderfolge als dramatische Handlung.

* *
*

Die Bühnenpraxis unterscheidet die eigentlichen Schauspieler als Vertreter sprechender Rollen von gewisser Bedeutung, die noch heute Solisten genannt werden, und den Chor, aus dem sich die Vertreter kleiner und kleinster Rollen ablösen und der als Ganzes oder in Teilen zur Mitwirkung für stumme Aufgaben herangezogen wird. In den meisten unserer Theater müssen die Mitglieder des Opernchors auch den Dienst im Schauspiel verrichten. Kein Wunder, daß sie die Opernarbeit als ihren eigentlichen Beruf betrachten und die Beschäftigung im Schauspiel als sehr unliebsame, lästige Beigabe hinnehmen — was sich ja nur allzu

deutlich an fast allen Schauspielaufführungen der Stadt- und Hofbühnen auszuprägen pflegt.

Also auch im Schauspiel gilt heutzutage noch durchaus das in den italienischen Opern ohne weiteres gegebene und aus den hier herrschenden ästhetischen Voraussetzungen berechtigte Verhältnis des weit überragenden Solospielers zu den tief unter ihm stehenden Massenspielern, des Kunstaristokraten zum Kunstplebs. Das Beispiel der Meininger hat hier wenig gefruchtet. Der Chor der deutschen Hof- und Stadttheater wird durch seine Leistungen für Oper und Schauspiel überanstrengt, und die Zeit zu Gesamtproben des Schauspiels ist bei dem wechselnden Spielplan und der Bevorzugung der Oper viel zu gering, als daß es auch nur einigermaßen gelingen könnte, die verschiedenen Elemente zu einem einzigen künstlerischen Organismus zusammenzuschweißen.

Ich sehe zum Abstellen dieser Unzuträglichkeiten nur eine Möglichkeit. Die größeren Hof- und Stadtbühnen hätten sich eine Theaterakademie anzugliedern und die Schüler nach Erlernung der schauspielerischen Anfangsgründe für kleinere Rollen und für die Massenaufgaben des praktischen Bühnendienstes heranzuziehen — zum Besten der Anfänger selbst und zum Besten der Gesamtleistungen im Schauspiel. Der Opernchor würde damit wieder seiner eigentlichen künstlerischen Aufgabe zugeführt werden und hier seine ganzen Kräfte einsetzen können. Und das Schauspiel be-

käme mit den Schülern der Akademie für seine untergeordneten, aber keineswegs unwichtigen Aufgaben junge, interessierte und willige Hilfskräfte. Nur auf diese Weise wäre ein enger Zusammenschluß all der Träger von großen, kleineren und kleinsten Rollen, von sprechenden und stummen Mitwirkenden zu einer geschlossenen künstlerischen Gemeinschaft zu erzielen.

* *
*

Alle Wirkung auf dem Theater ist also Gruppenwirkung. Bühnenkunst ist Ensemblekunst.

Dabei soll der Schauspieler als solcher aber keineswegs in seiner Bedeutung für die Szene herabgesetzt werden. Im Gegenteil: erst die vollendete Durchbildung des einzelnen Schauspielers zum Meister einer Sprech- und Körperkultur verbürgt letzten Sinnes die Reform unserer Schaubühne. Die Menschendarsteller sind Künder des Dichterworts und damit zweifellos Anfang und Ende der Bühnenleistung. Nur nicht als Einzelne oder als eine Summe von Einzelnen, sondern als eine Gemeinschaft, als zusammengehörige und zusammenspielende Künstler, die als dichterische Charaktere an und für sich bestehen, um erst im Zusammentreffen mit den Anderen Träger dichterischer Gefühle, Gedanken und Stimmungen zu werden.

Früher herrschte der Schauspieler, und zwar jeder für seine Rolle. Heute herrscht der Dichter,

und zwar durch sein Werk als Ganzes, als Temperamentsausdruck seines eigensten Wesens und damit seiner Kulturepoche. Natürlich braucht er dazu einen tüchtigen Regisseur und tüchtige Darsteller, braucht sie bei unseren Ansprüchen mehr denn je. Und es ist sehr bedauerlich, daß heute über den Mangel guter Schauspieler allgemein geklagt werden muß. Selbst unsere ersten Kulturtheater arbeiten zum Teil mit ungenügendem Darstellerpersonal und können deshalb trotz peinlichst vorbereiteter, künstlerisch angelegter Ensembleleistungen den Großen der Weltliteratur nicht restlos genügen.

Die technische Durchbildung der Schauspielschüler zu ihrem schweren Beruf geschieht leider fast durchweg höchst mangelhaft. Aber auch die rein kulturellen Voraussetzungen fehlen zumeist: die seelische und die körperliche Kultur, die beide für die Aufgaben der modernen Schaubühne ganz unerläßlich sind.

Die gebildeten Schauspieler haben allerdings in den letzten Jahren zugenommen, weshalb zu hoffen ist, daß die Darsteller wenigstens an den bedeutenderen Kunstinstituten mit der Zeit ihre Leistungen nicht nur auf natürliche schauspielerische Begabung und Bühnenroutine, sondern auch auf eine hinreichende allgemeine Bildung stützen können.

Schlimmer sieht es aber mit der körperlichen Kultur unserer Darsteller aus. Schauspielkunst ist

nun einmal Körperkunst. Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, bestimmte Gefühlsreihen mit Hilfe seiner Körperlichkeit zu sinnfälligem Ausdruck zu bringen: durch die Sprache, durch Mimik und Gesten. Und nur ein gestählter und gleichzeitig kultivierter Körper vermag dies zu leisten.

Glücklicherweise wird ja heute wieder einer gesteigerten Körperkultur das Wort geredet. Wir haben erkannt, daß unsere Körper über ein hastiges Erwerbsleben und über allzuviel geistiges Arbeiten sehr vernachlässigt wurden. Das Turnen zeigt durchaus militärischen Charakter und bietet allerhöchstens Gelegenheit zur Stählung unserer Organe. Das Tanzen ist zu einem langweiligen, temperamentlosen Gedrehe und Geschiebe erstarrt. Und der öffentlichen Rhetorik, die doch heute eine so wichtige Rolle spielt, mangelt jede, auch noch so einfache Kunst der plastischen Ausdeutung.

Zu jeder Art von künstlerischem Ausdruck fehlt uns eben die nötige körperliche Schulung und die unmittelbar dazugehörige künstlerische Herrichtung des Anzugs, obwohl Ästhetiker, Künstler und Ärzte schon längst für eine systematische Durchbildung unserer Körperlichkeit und für eine gesunde und malerisch-schöne Kleidung als Grundlage für höher geartete körperlich-kulturelle Betätigungen eintreten.

Wir müssen also ganz allgemein der Durch-

bildung unseres Körpers mehr Beachtung schenken und hier zu einer höhern Kultur gelangen, ehe wir erwarten dürfen, daß sich uns Männer und Frauen zur Verfügung stellen, die imstande sind, als Schauspielkünstler in des Wortes höchster Bedeutung Darsteller einer neuen Kunstbühne zu werden. Mit ein paar von der Natur besonders ausgestatteten schauspielerischen Begabungen ist uns nicht gedient. Die hat es immer gegeben und die gibt es heute auch. Wir möchten vielmehr, daß unsere Bühnenleistungen von der Kultur eines ganzen Ensembles, also von einer kulturell gehobenen Gemeinschaft getragen werden. Und das ist nur denkbar, wenn unsere allgemeine und künstlerische Kultur wächst, und wenn wir bei jedem einzelnen Schauspielmitgliede neben der geistigen Schulung auf die harmonische körperliche Durchbildung den allergrößten Wert legen.

* * *

Es hat in Deutschland vor dem Kriege zwei Institute für Körperkultur gegeben: die Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik des Professors Emile Jacques-Dalcroze in Hellerau bei Dresden und die Tanz- und Spielschule der Elizabet Duncan in Darmstadt. Beide wollten zu demselben Ziel führen: wollten ganz im allgemeinen eine körperlich bessere und höher entwickelte Menschheit schaffen helfen und im besondern allen denen eine Disziplinierung des Körpers angedeihen lassen, die

ihm später beruflich künstlerische Darstellungswerte abringen möchten. Beide sind also ausdrücklich auch als Vorschulen für die Bühnenkunst gedacht. Ihrer Grundsätze und Übungen letzter Sinn ist die ausdrucksvolle, das heißt wahre und schöne Geste eines auf alle möglichen Eindrücke leicht und sicher reagierenden, ganz und gar durchgebildeten Körpers.

Wir müssen Jacques-Dalcroze durchaus zustimmen, wenn er sagt, daß die Kinder in den öffentlichen Schulen und Kunstinstituten viel zu früh mit den äußeren Resultaten der Kunst und Wissenschaft, also mit den Ideen anderer bekannt gemacht werden, ehe man ihnen Gelegenheit gegeben hat, sich selbst kennen zu lernen, sich von ihren eigenen Kräften, ihren eigenen Gedanken und schöpferischen Fähigkeiten zu überzeugen — wenn er also zunächst die Ausbildung der menschlichen Eindrucks- und Ausdrucksfähigkeiten, dann aber auch das Entfalten und Kultivieren der natürlichen Regungen im Menschen fordert: die Entwicklung der Empfindungskraft, des Temperaments. Die Disziplin der Impulse ist für die persönliche Entwicklung des einzelnen grundlegend. Durch die Steigerung der Temperamentswerte wird unsere Fähigkeit des Mitschwingens schon an sich gehoben, worauf es ja in erster Linie ankommt — wird aber auch das Erleben selbst intensiver und bewußter. Durch die klare Anschauung dessen, was sich in uns als schöpferisch erweist, durch das

Gleichgewicht unserer natürlichen Kräfte wird aber vor allem ein Gefühl der Befreiung und damit ein Zustand der Freude hervorgerufen. Und Freude zu erzielen, ist alles Lebens letzter Zweck.

Als vornehmstes und vielleicht einziges Mittel, um die Gemüts- und Geistesfähigkeiten des Menschen zu entwickeln, gilt Dalcroze die Kultivierung des Körpers. Daß er dabei die Musik zu Hilfe nimmt, ist ebenfalls durchaus berechtigt. Die Musik gibt von allen Künsten die reinsten Gefühlseindrücke, die sich am leichtesten und sichersten in körperliche Ausdrucksbewegungen umsetzen lassen. Seine Forderung, Musik und Körperplastik, also Psychisches und Physisches, in Einklang zu bringen, hat ihren guten Sinn.

Als Endzweck aller seiner Bestrebungen sieht er die Bereitstellung des ganzen Nervensystems auf die musikalisch-rhythmischen Werte an. Dalcroze will eine organische Verbindung des menschlichen Körpers mit der Musik herstellen, die Übertragung des musikalischen Rhythmus auf Rumpf und Glieder erzielen. Was er anstrebt, ist die Verkörperung des musikalischen Rhythmus. Und ganz folgerichtig spricht er deshalb von rhythmischer Gymnastik.

Nun war gewiß der Rhythmus am Anfang aller Dinge und ist heute und immerdar die gliedernde und regelnde Kraft des Weltgeschehens. Vor allem muß er als ein wichtiger Elementarbestandteil der Musik gelten. Die Klangfolgen gewinnen

erst durch eine taktmäßige Einordnung in der Zeit ihr bestimmtes Verhältnis zueinander und werden dadurch aufnehmbar. Der Körper erhält also bei einer Betätigung nach der Musik einen bestimmten Rhythmus: eine Regelung in der zeitlichen Abfolge der Ausdrucksbewegungen. Dieser körperliche Rhythmus ist aber ein anderer als der gleichtaktmäßige musikalische Rhythmus, weil er sich noch auf andere und andersartige Eindrücke stützt. Er wird außer vom musikalischen Rhythmus noch von Melodie und Harmonie, von dynamischen, tempomäßigen, orchestralen und manchen anderen Werten getragen. Die exakte rhythmische Schulung, wie sie Dalcroze betrieben wissen will, muß deshalb auf den Gesamtorganismus eines im allgemeinen Sinne musikalischen Menschen hemmend wirken. Die ausschließliche Verkörperung des spezifisch musikalischen Rhythmus genügt ihm nicht und hindert ihn doch, das tonkünstlerische Ganze zu berücksichtigen. Er muß auf diese Weise vieles unterschlagen, was ihn bewegt und zur körperlichen Umsetzung reizt. Das Markieren des Taktes ist ausschließlich Sache des Bataillons-Tambours und Zirkus-Kapellmeisters, bis zu gewissem Grade des Kapellmeisters überhaupt, der ja neben anderen Darstellungshilfen auch den Takt angibt, damit vom Orchester unter anderen auch der musikalische Rhythmus gewahrt bleibt. Alle Dalcroze-Übungen laufen also im Grunde auf ein Taktschlagen hinaus. Die Schüler seiner An-

stalt werden eigentlich zu Dirigenten erzogen, wie ich denn jedem angehenden Kapellmeister nur dringend einen Kursus in Hellerau empfehlen kann.

Diesen Grundfehler des Professors Dalcroze hat nun Elizabet Duncan in ihrer Schule nicht gemacht. Sie war zum Glück unmusikalisch. Im Kapellmeistersinne jedenfalls. Denn den Stimmungsgehalt einer musikalischen Phrase wußte sie natürlich durchaus nachzuempfinden. Sie kam ja auch gar nicht von der reinen Musik, wie der Konservatoriumslehrer Jacques-Dalcroze, sondern vom Tanz, und zwar vom freien Tanz ihrer Schwester Isadora. Ihre Mädchen durften der Musik im Ganzen nachgehen, sollten sich mehr darnach tummeln, als darnach tanzen. Jede in ihrer Weise — je nachdem, was ihr die Musik gerade zu sagen hatte, welche Impulse ausgelöst wurden. Der große melodisch-harmonisch-rhythmische Strom allein gab der Körperbewegung Kraft, Richtung und Gesetz. So machte jede etwas Eigenes, jede also etwas anderes — mit ähnlichen Gesten und Schritten, die sich für bestimmte Empfindungen als einigermaßen typisch mit der Zeit herausgebildet hatten. Und der rhythmisch-architektonische Bau des Musikstücks hielt, wenn es sein mußte, alle zusammen. Nicht mehr und nicht weniger. Tanzen ist kein Exerzieren, sondern eine freie Kunstübung. Der einzelne Mensch soll in Haltung und Bewegung den Ablauf der musikalischen Folgen

körperlich ausdeuten. In seiner besondern Art, nach dem Schlage seines Herzbluts, im Banne seines Temperaments und seiner Tanzlust. Soll die musikalischen Phrasen zum Anlaß nehmen, um erhaltene Eindrücke in körperliche Ausdrucksbewegungen umzusetzen, sich also genießend davon zu befreien. Jeder einzelne Mensch in seiner Weise und mit seinen Mitteln. Jeder aufrichtig, wahr, frei und damit auch schön. Das ist allen Tanzens letzter Sinn.

Nicht rhythmische Gymnastik, wie sie Dalcroze treiben ließ, sondern gymnastisches Tanzen, wie es Elizabet Duncan zur Grundlage der Erziehung gemacht hat, scheint also der richtige Weg zur Befreiung des Körpers von konventioneller Gebundenheit zu sein und deshalb allein auch als Vorschule für die Bühnenkunst in Betracht zu kommen.

* *
*

Wir wünschen im Theater die zweckmäßige Verwertung aller lebenden und toten Darstellungsfaktoren des verzweigten Bühnenapparates im Sinne der dichterischen Idee, nach Maßgabe des auf- und abrollenden Geschehens — ein künstlerisches Auswählen und Zusammenfassen der verschiedenen szenischen Ausdrucksmittel für jeden einzelnen Zweck und das harmonische Abstimmen dieses Ganzen zu einem wahren und schönen Bühnenbilde.

Zunächst muß deshalb mit den Aufdringlichkeiten typischer Bühnenfiguren aufgeräumt und die kunstgemäße Darstellung von Menschen und Menschenschicksalen durch eine gesteigerte Wort- und Gebärdenkunst zum Prinzip erhoben werden. Auf diese Weise kann es nicht schwer sein, für jeden Augenblick der Handlung eine Einheit im Ausdruck zu erzielen und jeden einzelnen, nicht nur den gerade Sprechenden oder Angesprochenen, an dieser Darstellung des dramatischen Gesamtgehalts sich beteiligen zu lassen, das heißt der Aufführung die bestimmte Stilnote einzuprägen.

Ferner sind die Mittel eines charakteristischen Milieus mit weiser und vorsichtiger künstlerischer Benutzung archäologischer und kulturgeschichtlicher Kenntnisse für die bühnenmäßige Erscheinungsform der einzelnen Dichtung nutzbar zu machen — sind die Dekorationen, Möbel, Gewänder und Gebrauchsgegenstände allerart nach historischen, vor allem aber nach stilistischen Bedingungen, und zwar stets mit erlesenstem Geschmack herzurichten. Und schließlich muß noch die Darstellungskraft des Lichtes als wirksame Hilfe hinzugenommen werden, indem man nicht nur die Szene naturgemäß und sinnvoll beleuchten, sondern den Verlauf der Handlung durch gelegentliche zweckmäßige Lichteffekte dynamisch richtig begleiten und hierdurch gewisse Leitlinien im Drama stärker hervortreten läßt. Geschickt angesetzte kosmische Erscheinungen sind

überhaupt im Theater als stimmungsfördernde Darstellungsmittel von größter Wirkung.

Weil nun alle diese Funktionen letzten Sinnes auf die künstlerische Persönlichkeit des Regisseurs zurückgehen, wollen und müssen die Zuschauer auch wissen, wen sie in jedem einzelnen Falle verantwortlich zu machen haben. Man kann ein Stück auf hunderterlei Weise und alle hundertmal richtig inszenieren, wobei sich die Art der Umsetzung des geschriebenen Dramas in die bühnenmäßige Erscheinungsform jedesmal an eine ganz bestimmte Persönlichkeit knüpft. Diese Persönlichkeit gewinnt aber für uns erst durch ihren Namen feste Gestalt und wird erst durch ihren Namen in Gegensatz zu den übrigen, also zu anderen Persönlichkeiten gebracht. Darum soll man auch jedesmal diesen Namen nennen und ihn an die Spitze des Personenverzeichnisses, gleich hinter den Namen des Dichters setzen. Das Drama geht bis zu seinem sinnfälligen Erstehen eben noch durch ein zweites Temperament hindurch und erhält erst als geschlossener Ausdruck dieses Temperaments Form und Gestalt.

* *
*

Wenn der Regisseur an eine neue Aufgabe herantritt, hat er sich natürlich zunächst die betreffende Dichtung ihrem ideellen und dichterischen Gehalt nach zu eigen zu machen. Nur

dann ist es möglich, der zweiten grundlegenden Anforderung zu genügen und gleichsam die innere Form des Gesamtkunstwerks, die Bühnenerscheinung, vor dem geistigen Auge und Ohr herzustellen. Wenigstens in den Umrissen. Denn das Totalbild kann ja durch die Individualität der Schauspieler im einzelnen und damit rückwirkend auch im ganzen noch gewisse Verschiebungen erfahren. Der Regisseur müßte sonst über die äußeren und inneren Fähigkeiten der Mitwirkenden erschöpfend unterrichtet sein, was an sich sehr wünschenswert und an einzelnen Theatern mit stetigem Personalbestand auch möglich ist, was aber für die Provinz, wo die Zusammensetzung des Personals ständig wechselt, nur selten zutreffen kann.

Jede Kunst ist individualistisch. Vor allem die des Schauspielers, dessen Material sein eigener Körper ist. Jeder Künstler kann nur das geben, was in ihm steckt, und zwar nur so, wie es seine Eigenart zuläßt — mit den Ausdrucksmitteln, die seiner geistigen und körperlichen Verfassung angemessen sind. Hierauf hat der Regisseur, wenn er wirklich etwas künstlerisch Wertvolles erreichen will, ständig auf das peinlichste zu achten. Aus diesem Grunde kann es keine Regieschablone geben. Handelt es sich doch jedesmal um anders geartete Stücke, sehr oft um ganz verschieden geartete Darsteller, immer aber, auch wenn das Ensemble dasselbe bleibt, um ein verschiedenes Ver-

hältnis der einzelnen schauspielerischen Individualität zu der einzelnen Rolle.

So bleibt denn die wichtigste Forderung im Bühnenbetriebe ein schnelles und restloses Sichverstehen der Spieler und Gegenspieler untereinander und ein harmonisches Zusammenarbeiten des szenischen Leiters mit seinen Künstlern und Beamten. Der Regisseur muß seine Ansichten mitzuteilen wissen. Nicht etwa, indem er doziert und lange ästhetische Vorlesungen hält. Auf diesem Wege würden nur die wenigsten Schauspieler folgen. Sondern indem er kurz, schlagend und gemeinverständlich angibt, wie es in jedem Falle sein soll. Das Kunstschaffen selbst verträgt nur ganz konkrete Weisungen. Das abstrakte Theoretisieren mag später folgen, wenn Zeit und Lust dazu vorhanden ist. Zum Erzielen eines schnellen Effekts gibt es für die Bühne nur das eine Mittel: den praktischen Ausweis in Form einer kurzen, sachlichen Erklärung oder durch andeutendes Vormachen. Der szenische Leiter ist viel mehr Führer als Lehrer.

Zum Ausfüllen des Regiepostens bedarf es also eines ganzen Künstlers und eines ganzen Mannes. Und doch wird diese wichtige Funktion noch heute vielfach im Nebenamt geleistet. Die Mehrzahl der Regisseure ist immer noch zum Spielen, fast durchweg sogar für ein sogenanntes erstes Fach, verpflichtet. Oder besser gesagt: einem der wichtigsten und beschäftigtsten Schauspieler legt

man etwas an Gage zu und überträgt ihm für eine bestimmte Gattung von Stücken auch noch die Regie. Das Unsinnige und Schädliche dieses Brauches liegt auf der Hand. Dem nebenher noch als Schauspieler mitwirkenden Leiter der Aufführung muß ja streckenlang die Führerschaft, die Übersicht des Ganzen vollständig verloren gehen. Er kann seine Aufgabe gar nicht leisten, wenn er selbst mitten drin steckt. Abgesehen davon, daß für ihn als Darsteller der Regisseur überhaupt fehlt. Denn keiner kann sein eigener Regisseur sein. Und doch braucht auch der genialste Schauspieler unter allen Umständen einen Regisseur.

Es ist daher nicht eher eine Besserung unserer Theaterverhältnisse zu erwarten, bis die Provinzbühnen sich auch für das Schauspiel wenigstens als Oberregisseur einen literarisch, künstlerisch und bühnenfachlich ausgebildeten ersten Künstler leisten. Denn bei der Oper sieht es insofern besser aus, als der Regisseur hier — wohl wegen der größern Bedeutung der musikalischen Dramen für Spielplan und Kasse — vielfach schon heute von einer Mitwirkung als Darsteller entbunden zu sein pflegt.

*　　*
*

Wirklich gute Regisseure sind selten, viel seltener zum Beispiel als gute Kapellmeister. Zunächst stellt ihre Kunst an die allgemeine und künstlerische Bildung außergewöhnlich große An-

sprüche. Und dann pflegen nur ganz wenige über die spezifische Regiebegabung zu verfügen. Auch wird für die Ausbildung der Regisseure so gut wie gar nichts getan.

Natürlich ist auch auf der Bühne, wie in jeder Kunst, manches handwerksmäßig und daher schnell und leicht erlernbar. Diese Handgriffe und mehr äußeren Verrichtungen kann der aufmerksame und fleißige Anfänger immerhin dem ältern Kollegen mit der Zeit verhältnismäßig leicht absehen. Von einer praktischen Schulung der Regisseure ist aber nirgends ernsthaft die Rede. Und noch viel weniger kümmert man sich um ihre künstlerische Ausbildung.

Kein Mensch weiß eigentlich recht, wie man Regisseur wird. Wenn jemand zu mir kommt, um sich nach einem Lehr- und Lernplan zu erkundigen, kann ich immer nur raten, sich doch irgendeinem bedeutenden Regisseur anzuschließen, was aber gewiß leichter gesagt als getan ist. Denn an den Provinztheatern kann der Regieanwärter nichts lernen. Er sieht da höchstens, wie es nicht gemacht werden soll. Die Provinz hat in dieser Hinsicht, wie die Dinge liegen, nur sehr geringe Bedürfnisse. Sie braucht für ihre Zwecke einen alten, erfahrenen Bühnenpraktiker, der es, allerdings mit mehr Kunstfertigkeit als Kunst, zuwegebringen kann, ein Drama nach zwei bis drei Proben hinauszutreiben — und der beim Direktor und bei den Kollegen als hervorragend leistungs-

fähig gilt, wenn es ihm hier und da einmal gelingt, bei einem Gastspiel das Paradestück des betreffenden Stars sogar mit nur einer Probe neu einzustudieren. Und die Leiter und Regisseure der wenigen großen Theater mit wirklich künstlerischem Betrieb hüten sich meist, Schüler anzunehmen. Sie können ihnen eine erfolgreiche Einführung in ihren Beruf mit gelegentlicher praktischer Tätigkeit als Regisseur schon deshalb nicht gewährleisten, weil sich die Schauspieler nicht oder nur widerwillig zu solchen Experimenten hergeben. Ganz törichterweise natürlich. Sie klagen nämlich allgemein über die schlechten Regisseure, unter denen sie arbeiten müssen, fühlen sich aber nicht gedrängt, das ihrige dazu beizutragen, um begabten jungen Leuten zu einer gehörigen Durchbildung in der Technik ihres schweren Berufes zu verhelfen. Man sollte meinen, daß hier mit gutem Willen und etwas Taktgefühl auf beiden Seiten für die Zukunft des deutschen Theaters viel Gutes zu erreichen wäre.

* *
*

Jedes bessere Theater führt heute einen sogenannten Oberregisseur unter seinen Mitgliedern auf, ohne daß man aber darunter etwas Besonderes zu verstehen hätte. Der Oberregisseur ist gewöhnlich ein älterer Regisseur, der die meisten Stücke, durchweg mit mehr Routine als Liebe, inszeniert, wobei er die besten und größten Rollen

für sich selbst aufbewahrt, da er eben vielfach noch für bedeutendere schauspielerische Aufgaben verpflichtet wurde.

Und doch könnte man den Posten des Oberregisseurs für den gesamten künstlerischen Betrieb des Theaters ungemein wertvoll gestalten: namentlich in all den Fällen, wo der Direktor selbst kein Künstler und Theaterfachmann ist, oder wo er nicht die Zeit hat, sein eigener Oberregisseur zu sein — wo er die vielen Funktionen der künstlerischen Leitung unter verantwortliche künstlerische Beamte aufteilen muß und sich selbst nur die Oberaufsicht vorbehält.

Jedes einigermaßen künstlerisch geleitete Theaterunternehmen sollte einen Oberregisseur haben, der grundsätzlich nicht als Schauspieler tätig sein dürfte, damit er sich jederzeit die volle Autorität des objektiven Beobachters verschaffen kann. In seiner Person und in seinem Dienstzimmer sollte man gleichsam sämtliche Funktionen der Gesamtregie vereinigen. Er hätte zusammen mit dem Dramaturgen der Direktion die Repertoirvorschläge zu unterbreiten — hätte die Mehrzahl der großen klassischen und der modernen Dramen selbst zu inszenieren und den übrigen Regisseuren die Stücke zuzuweisen, die ihrer Begabung und Vorliebe entsprechen. Da ein Provinztheater nicht mehrere Kräfte ausschließlich für Regiezwecke anstellen und bezahlen kann, pflegen diese zweiten Regisseure mit größerm Recht durchweg auch als

Darsteller verwendet zu werden. Unter allen Umständen sollte aber stets daran festgehalten werden, daß sie nur Stücke zur Inszenierung bekommen, die ihrer eigenen schauspielerischen Mitwirkung nicht bedürfen.

Der Oberregisseur wäre damit also in letzter Linie für die gesamte Regie verantwortlich zu machen. Er hätte häufiger den Proben und vor allem auch den Aufführungen der übrigen Regisseure beizuwohnen und gelegentlich auch Einfluß auf ihr künstlerisches Wirken zu üben. Auch müßte ihm wohl die Aufgabe zufallen, für den Nachwuchs zu sorgen und junge Regisseure in die praktischen Bedingungen ihres schwierigen und wichtigen Amtes einzuführen, ihnen fortgesetzt mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Sollte der Oberregisseur übrigens selbst mehr den großen Aufgaben des klassischen Spielplans zuneigen, so wäre es wünschenswert, ihm noch einen modernen Regisseur ohne Spielverpflichtung beizugeben, den eine gründliche literarische und künstlerische Bildung besonders für die Inszenierung des modernen literarischen Repertoirs befähigte.

VIII

Der Theaterbesucher ist, was der Name ja schon eindeutig sagt: Zuschauer — das heißt eine für ästhetische Wirkungen empfängliche Persönlichkeit, die einem Spiel von ihresgleichen auf der Bühne zuschaut, und zwar eigentlich unsichtbar zuschaut. Dieser unsichtbare Zuschauer soll zu einem mit den Dingen gehenden und doch über den Dingen stehenden Teilnehmer der Handlung werden. Man hat ihm also die einzelnen Bühnenvorgänge so zu vermitteln, daß sie von seinem Platze aus natürlich erscheinen. Die Bühnenkunst soll die schwierige Aufgabe lösen, jeden einzelnen in die Illusion zu versetzen. Nicht délusion (Täuschung), sondern illusion (Schein) ist der eigentliche Zweck alles Theaterspielens.

Um in die Illusion zu gelangen, hat der Zuschauer sich selbst und das übrige Publikum vollständig auszuschalten. Schon aus diesem Grunde wird man den Zuschauerraum mit Beginn des Spiels verdunkeln und peinlichste Ruhe fordern müssen. Dazu ist eine gewisse Empfänglichkeit, ein bestimmter Wille zum Genuß bei jedem einzelnen selbstverständliche Voraussetzung. Der Genießende hat von sich aus eine aufnahmefähige Stimmung und ein gewisses Anpassungsvermögen mitzubringen.

Alles andere muß die Bühnenkunst selbst liefern. Und das hat, wie die Dinge heute liegen, seine

großen Schwierigkeiten. Die Illusionsfähigkeit des modernen Theaterbesuchers ist nur gering. Ihm fehlt die nötige Phantasie. Im Mittelalter nahm man die drei Teile des damaligen Schauspielplatzes ohne weiteres als Himmel, Erde und Hölle hin, und Shakespeare brauchte manchmal nur eine Tafel mit den Worten „Hier ist London" auszuhängen, um seine Zuhörer willig von einem Land in das andere zu versetzen. Diesen symbolichen Charakter hat unser heutiges Theater durchaus abgestreift. Wir glauben heute nur noch, was wir tatsächlich wahrnehmen, und lehnen es im allgemeinen ab, etwas Wesentliches von uns aus hinzuzutun.

Weil dem Gegenwartsmenschen der Glaube an die Feen, Geister und allerlei Arten von Ungetier abhanden gekommen ist, muten ihn zum Beispiel die Macbeth-Hexen lächerlich an. Diese Auftritte sind heute gerade wie die Wolfsschluchtszenen des „Freischütz", die Terrassenszene im „Hamlet", die Faustszene „Was weben die dort um den Rabenstein" und manche andere mit den üblichen, der Wirklichkeit entnommenen Mitteln nicht illusionsmäßig auszuführn. Da die Zuschauer überall verlangen, die Dinge möglichst genau der Tatsächlichkeit nachgebildet zu sehen — wenn auch mit der stilmäßigen Vereinfachung, die das moderne Theater zu geben wünscht — fordern sie auch diese Zauber- und Wahngestalten in solcher Eindeutigkeit, wie es die Technik der Bühnen-

kunst noch nicht und wahrscheinlich niemals zu leisten vermag. Der Maler kann es. Man denke an Böcklin. Der Regisseur kann es nicht. Sein Wollen scheitert stets an der Körperlichkeit der Schauspieler, die auch in der besten Verkleidung ihre menschliche Realität nicht abstreifen können.

Die geringen Anforderungen aber, die unser Bühnenrealismus an die Vorstellungskraft des Zuschauers für gewöhnlich stellt und die im heutigen Theater deshalb so gering sind, weil es sich nur noch um ein Anschauen, Sehen und Aufnehmen und nicht mehr um ein Glauben, um ein Gestalten handelt — diese Entwicklung vom symbolischen zum realistischen Charakter der Bühnenkunst hat die Phantasietätigkeit des Publikums in einer Weise erschlafft, daß sie nun auch da versagt, wo sie heute noch unerläßlich ist: eben in den Szenen über- oder untermenschlicher Wesen. Wir müssen also, wenn wir ihre Darstellung nicht ganz aufgeben wollen, zu anderen Mitteln greifen.

Wirkt nämlich die scheinbar realistische Darstellung der Zauberauftritte, die deutliche Vorführung der übernatürlichen Wesen durch Menschen unglaubhaft und lächerlich — und das ist ohne Zweifel durchweg der Fall — so müssen wir diese Art von Realität ganz oder doch zum größten Teil ausschalten und versuchen, mit Hilfe der verschiedenen Naturelemente verschiedene Naturstimmungen zu erzielen. Dazu wird es notwendig, daß wir ähnliche Naturgebilde mit ähnlichem

Stimmungsgehalt auf der Bühne herstellen, wie wir sie in den Bergen und Tälern, im Walde und in der Heide selbst schon so oft erlebt — Erscheinungen, deren seltsame Gestalten zur Dämmerungs- und Nachtzeit ursprünglich zu den Geister- und Zaubervorstellungen geführt haben. Der Spukglaube stammt aus der Natur. Die Ammenmärchen behalten nicht nur deshalb für unser ganzes Leben ihre große Bedeutung, weil wir sie uns an langen Winterabenden erzählen ließen, sondern weil wir sie nachher selbst erlebten.

Tatsächlich hat bei all diesen Erscheinungen die Stimmung als das Primäre und die aus der Stimmung geborenen phantastischen Gebilde als das Sekundäre zu gelten. Schon deshalb ist es an sich falsch, in der szenischen Darstellung den umgekehrten Weg einzuschlagen und uns heute noch etwa zuzumuten, durch ein paar unmöglich angezogene Weiber und Kinder, die in aller Deutlichkeit vorn auf der Bühne ihre grotesken Sprünge machen, zu irgendeiner künstlerischen Illusion zu gelangen. Wir tun da einfach nicht mehr mit. Wir fallen vollständig aus der Illusion oder kommen gar nicht hinein.

Dagegen erscheint es eher möglich, aus irgendeiner starken Gesamtstimmung heraus — gerade wie damals spät abends in der Natur, im Walde oder sonstwo — die vom Dichter gewünschten Zwangsvorstellungen nachzuerleben, wenn man die betreffenden Figuren als einen Teil der phantas-

tisch belebten Natur in ganz undeutlichen Umrissen der Szenerie gleichsam angliedert, in sie einfügt. In der Domszene meiner Faustaufführung zum Beispiel ließ ich die Gestalt des bösen Geistes, die in graue, der Steinfarbe entsprechende Schleier gehüllt war, sich von hinten her ganz dicht an den Pfeiler anschmiegen, also wie eine Art Wulst erscheinen. In der unsichern, violetten Grundbeleuchtung konnte man diese Verdickung dazu noch kaum erkennen.

Dies allein ist der Weg, den unsere Bühnenkunst in Zukunft gehen muß. Man liefere uns mit allen Mitteln unserer so hoch entwickelten Dekorations- und Kostümierungskunst durch geschickt angebrachte Beleuchtungen, durch Wolkenbewegungen, Nebelschleier und andere Effekte jedesmal die entsprechenden Stimmungen und überlasse das andere, wenigstens in der Hauptsache, dem Zuschauer selbst. Er kommt dann von selbst zu seinen Hexen, Geistern, Elfen, Feen oder was sonst immer vom Dichter gewünscht wird.

Karl Lautenschläger hat ja noch kurz vor seinem Tode in München den Wolfsschluchtakt nach diesem Prinzip inszeniert und damit für die deutsche Bühne epochemachend gewirkt, indem er dem vielbeulkten Kinderschrecken der Provinzbühnen, all den fliegenden Schweinen, flügellahmen Eulen und ähnlichem Tierzeug, den elektrisch beleuchteten, in der Gestalt des Knecht Ruprecht wohlgefällig ein-

herschreitenden Geistern ein für allemal den Garaus machte.

Noch sei kurz erwähnt, daß man in letzter Zeit vorgeschlagen hat, den Kinematographen für diese Zwecke zu verwenden. Mir will das nicht recht einleuchten, so gut die Idee auf den ersten Blick auch zu sein scheint. Die Technik für kinematographische Aufnahmen jeder nur möglichen Art ist ja gewiß heute schon sehr weit vorgeschritten. Auch mag zugestanden werden, daß die Wiedergabe nachher durchaus einwandfrei, das heißt ohne alle Nebengeräusche und ohne das störende Geflimmer, vor sich gehen kann. Es bleibt aber dennoch zweifelhaft, ob die im Grunde auf ganz anderen Darstellungsphänomenen beruhende kinematographische Aufnahme den Bühnenvorgängen in jedem einzelnen Fall organisch anzugliedern ist. Der Kinematograph gibt letzten Sinnes doch Flächenwirkung, die zur Körperlichkeit der Szene in deutlich spürbarem Gegensatz tritt. Es ist deshalb zu befürchten, daß zum Beispiel die kinematographische Darstellung des mephistophelischen Geisterchors im „Faust" wesentlich nur einen bildmäßigen, nicht aber einen tatsächlichen Erscheinungseffekt liefern wird. Eher kann ich mir diese Methode schon für den Walkürenritt im „Ring des Nibelungen" vorstellen, wo die betreffenden Vorgänge so weit auf die hintere Bühne zurückverlegt und durch Wolkenzüge so sehr verschleiert werden können, daß

der Widerspruch zwischen den beiden Erscheinungsformen den Zuschauern nicht zum Bewußtsein kommt.

* *
*

Unter Milieu verstehen wir die Umwelt einer Person oder einer Personengruppe: den Boden, aus dem ein Mensch oder eine Gesamtheit von Menschen erwachsen ist und auf dem diese Menschen stehen, die Atmosphäre, in der sie atmen, die Gegenstände, die sie sich geschaffen haben, um ohne allzuviel Mühe und mit möglichst hohen Genußwerten leben zu können. Es wird sich im Zusammenwirken der Menschen stets um allgemeine äußere und innere Bedingungen handeln, denen alle Mitglieder eines Volkes, eines Gesellschaftskreises, einer Familie unterworfen sind: um gewisse allgemeine äußere und innere Bedingungen als Hintergrund, von dem sich die einzelnen Charaktere als Individuen abheben.

Diese ganz bestimmte Umwelt für ganz bestimmte Menschen hat der Regisseur in jedem einzelnen Falle zu schaffen: den innerlich wahren Rahmen für die verschiedenen Teile der dramatischen Handlung.

Viele Stücke sind nun so fest in einer bestimmten Zeitepoche angesiedelt, daß sie nur aus dieser Zeitepoche heraus verstanden werden können, selbst wenn sie auch noch so viel allmenschliche und allgültige Züge aufweisen. Wir halten es deshalb

nicht für richtig, etwa die „Journalisten“ oder „Maria Magdalena“ in unserm heutigen Kostüm zu geben. Und ein früheres Experiment des Berliner Deutschen Theater unter Brahm, für Schillers „Kabale und Liebe“ Gehrock und moderne Frauenkleidung vorzuschreiben, muß ganz unsinnig erscheinen. Um das Publikum das schnelle Verständnis der grundlegenden Verhältnisse in diesen Dramen nach Möglichkeit zu erleichtern, hat der Regisseur die Vorgänge auch äußerlich in der Kulturperiode anzusiedeln, die dem Dichter als Schauplatz seiner Handlung vorgeschwebt hat. Im allgemeinen darf er das Drama nicht in eine spätere Zeit versetzen, als die ist, in der der Dichter selbst lebte. Wie Eduard Devrient richtig bemerkt, würde der Regisseur dadurch einen schiefen, für die Denk- und Handlungsweise der Personen reiferen, also unbilligen Maßstab erzeugen und die Wahrscheinlichkeit des dramatischen Lebens beeinträchtigen.

Bei der Gestaltung des Rahmens kommt es aber nicht darauf an, ein photographisch-getreues Abbild der jeweiligen historischen Verhältnisse zu schaffen, sondern mehr den Eindruck des geschichtlich Echten und Wahren zu erzielen — die Illusion zu erwecken, daß dieses oder jenes Zimmer, diese oder jene Gegend, dieses oder jenes Kostüm damals so und nicht anders gewesen ist. Da sich die geschichtliche Handlung vor uns Gegenwartsmenschen abspielt, ist in erster Linie auch

dem Gegenwartsgeschmack Rechnung zu tragen. Historische Echtheit kann nur so lange statthaft sein, wie ihre Ergebnisse unseren allgemeinen ästhetischen Grundanschauungen nicht widersprechen. Die Illusion des Zuschauers geht sofort in die Brüche, wenn man das Schönheits- und Schicklichkeitsempfinden des modernen Menschen verletzt oder wenn geschichtlich beglaubigte Bräuche und Hantierungen auf der Bühne nachgemacht werden, ohne daß uns ihre Symbolik heute noch geläufig ist, ohne daß wir den Inhalt, die Bedeutung dieser Formalitäten heute noch nachempfinden können. So manche historischen Kostüme und Verrichtungen wirken deshalb komisch, manchmal sogar peinlich. In der Kunst ist, wie schon Aristoteles schlagend bemerkte, eine wahrscheinliche Unmöglichkeit einer möglichen Unwahrscheinlichkeit vorzuziehen. Das rein Menschliche ist stets das wichtigste, ist wichtiger als das rein Historische.

Die Dekorationen, die Requisiten und die Kostüme brauchen also nicht geschichtlich treu und nicht echt zu sein. Sie müssen uns nur so anmuten. In dieser Hinsicht haben die Meininger zweifellos des Guten zuviel getan. Und noch heute gibt es Regisseure dieser Schule, die vor jeder Inszenierung in den Werken über Kostümkunde förmlich herumwühlen und eine Ehre darin setzen, bei der Auswahl der Gewandungen, Möbeln, Ziergegenstände, Waffen und so weiter durchaus geschichtlich treu

zu verfahren. Sie finden aber ihre Mühe meist nicht hinreichend belohnt.

Die Bühne soll im Nebenamt nicht noch die Aufgaben eines ethnographischen und archäologischen Museums leisten. Und Heinrich Laube, der allerdings, wie schon erwähnt, für unsere heutigen Ansichten zu wenig Wert auf die äußere Ausstattung des Bühnenbildes legte, war durchaus im Recht, wenn er für den Schlußakt von „Hero und Leander" ein Treppenhaus baute, um malerische Wirkungen und gleichzeitig ein Symbol für das Innenleben Heros zu erzielen, das nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders drängt, also nach aufwärts gerichtet ist. Er ließ sich damals durch den Einwand, daß ein Treppenhaus für ein altgriechisches Tempelgebäude nicht möglich sei, keineswegs stören. „Was wißt ihr denn von der Architektur jener ältesten, auch in Griechenland mythischen Zeit? Und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerks, die ich versinnliche, maßgebend für mich ist, maßgebender jedenfalls als ein archäologischer Zweifel." So ähnlich soll er seinen Widersachern damals geantwortet haben.

Dieselbe Entschuldigung kann auch Dingelstedt für sich beanspruchen, wenn er im Burgtheater den alexandrinischen Palast Kleopatras nach der polychromen Architektur Rhamses' II. ausgestalten ließ, obgleich die Ptolemäer im griechischen Stile gebaut haben — ebenso Max Kruse,

wenn er in seiner Salomedekoration Löwenbildwerke und für die schmückenden Reliefs am Eingang der Halle Motive verwendete, die den Juden verboten waren.

Die historische Treue ist in der Bühnenkunst nur Mittel, niemals Zweck. Wir wollen im Theater kein kulturgeschichtliches Privatissimum, überhaupt keine bloße Augenweide, sondern ein sich folgerichtig auf- und abrollendes, einheitlich wirkendes Gesamtkunstwerk haben.

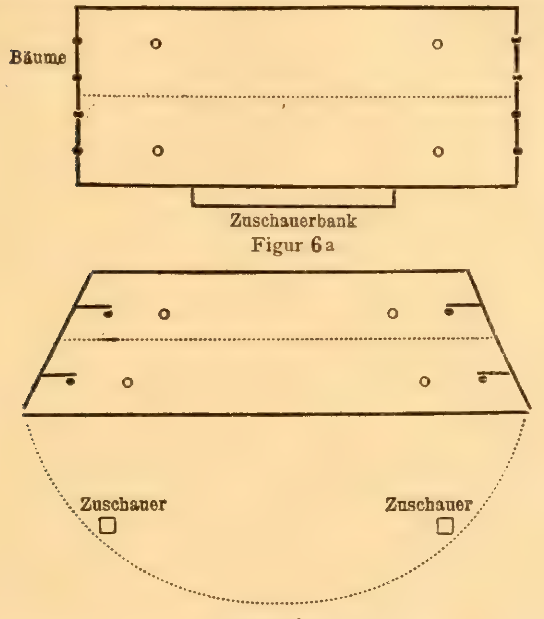
* *
*

Um nun in der Wirkung des szenischen Bildes Wahrhaftigkeit (Scheinwahrheit) zu erzielen, bedarf es der Kenntnis und Beobachtung von zwei grundlegenden Bühnengesetzen: Die verschiedenen Zweige der theatralischen Kunstübung unterstehen in ihrer Gesamtheit den Bestimmungen der Bühnenakustik und der Bühnenoptik (Bühnenperspektive).

Der gute Schauspieler scheint beispielsweise im Konversationsstück genau so zu sprechen, wie es im Salon üblich ist. Wir nennen diese Art zu reden dann: natürlich. Der Schauspieler spricht aber nichts weniger als natürlich. Und er muß auf der Bühne anders sprechen als gewöhnlich, um überhaupt verstanden zu werden und vor allem, um die Illusion des gewöhnlichen Lebens zu erwecken. Nach welchen Regeln er dabei verfährt,

habe ich im zweiten Bande dieses Werkes („Der Mime“) weiter ausgeführt.

Ebenso scheint uns auf der Bühne die Landschaft als ein Ausschnitt einer bestimmten Gegend,



Figur 6a

Figur 6b
Schema für die Bühnenperspektive

der Salon als ein Teil unserer heutigen Wohnung. Ganz abgesehen davon, daß sich die einzelnen Dekorationsmittel im Stoff und in der Ausführung von den betreffenden Dingen der Wirklichkeit unterscheiden, ist aber auch diese Anordnung dekorativer Einzelheiten zu einem Ganzen nicht streng

nach der Wirklichkeit geschehen. Das würde dem Publikum höchst unwirklich vorkommen. Um den Zuschauern einen zwanglosen Eindruck des Natürlichen zu verschaffen, gilt es vielmehr, die tatsächlichen Verhältnisse nach bestimmten Bedingungen zu verändern.

Ich habe schon davon gesprochen, daß wir heute die sogenannte Bühnenperspektive in den vorderen Teilen der Szene, wo die Darsteller sich bewegen, nach Möglichkeit verbannen. Für die Durchbildung der hintern Bühne ist sie aber nicht zu entbehren, wenn wir einen malerischen Gesamteindruck erzielen wollen.

Den Unterschied zwischen der Wirklichkeit schlechthin und dieser Art von Bühnenwirklichkeit macht man sich wohl am besten klar, wenn man etwa einen Tennisplatz in Wirklichkeit (Figur 6 a) und einen Tennisplatz in der szenischen Darstellung (Figur 6 b) miteinander vergleicht. Dort (Figur 6 a) sind wir objektive Zuschauer: wir befinden uns bewußt außerhalb der Vorgänge auf der Ruhebank und können nur das beobachten, was zufällig jeden Augenblick in unsern Gesichtskreis tritt. Hier (Figur 6 b) sind wir dagegen subjektive Zuschauer, sind wir, ideell gedacht, eigentlich auf der Bühne selbst: wir befinden uns bewußt, das heißt in der Illusion, innerhalb der Vorgänge, wollen und müssen aber alles sehen und alles hören, was auf der ganzen Szene vorgeht. Und diese doppelte Anforderung der theatra-

lischen Kunst kann nur nach den Gesetzen der Bühnenakustik und der Bühnenoptik geleistet werden.

Die Unnatur der Szene beginnt ja schon gleich damit, daß ein Viertel des Horizonts fehlt und daß die Zimmer keine vierte Wand haben. Der gewohnheitsmäßige Theaterbesucher merkt allerdings kaum noch etwas davon. Die praktischen Erwägungen entsprungene Einrichtung ist ihm mit der Zeit selbstverständlich geworden. Es geht eben nicht anders. Und damit hat man sich abgefunden. Doch dürften vielleicht naive Leute, die zum erstenmal ins Theater kommen, das Unnatürliche der Szene deutlich empfinden.

Ganz falsch wäre es aber, wenn der Regisseur, um einmal bei der Stubendekoration zu bleiben, die Möbel an der vierten Seite einfach fortließe und das Zimmer sonst in der im Leben üblichen Weise herrichtete. Das so entstandene Bild würde uns sehr unnatürlich und unfertig anmuten und den Eindruck eines Ganzen, in sich Abgeschlossenen und Übersichtlichen niemals erreichen. Das naturgetreue Abbild der Wirklichkeit liefert nämlich für die eigentümlichen Verhältnisse der Szene ein Zuviel und ein Zuwenig. Naturerscheinung und Bühnenerscheinung verhalten sich wie das wirkliche Erlebnis und das dichterisch gestaltete Erlebnis. Im Kunstwerk ist das Zuviel des Nebensächlichen, Störenden abgestreift und dem Zuwenig an Deutlichkeit und Klarheit der künstlerischen

Idee nachgeholfen. Infolgedessen hat auch der Regisseur beim Umsetzen der Dichtung in die Bühnenerscheinung das Bild von allem Zufälligen zu reinigen und mit den nötigen charakteristischen Darstellungssymbolen zu versehen. Die Fähigkeit, das Weltgetriebe in zusammengedrängten Bildern, und zwar derart widerspiegeln zu lassen, daß sich alles Wichtige und Nötige in sinnlich einprägbarer Erscheinung kundgibt, muß dem Dichter und dem Regisseur wie ein sechster Sinn angeboren sein.

Natürlich untersteht auch der Schauspieler in seinen Mienen, Gesten und Hantierungen diesen Bedingungen. Ist er doch in einer Hinsicht nur ein Teil des Bühnenbildes. Mit dem Unterschiede allerdings, daß er seine Stellung zum Ganzen in jedem Augenblick ändert. Das Theater verlangt deshalb vom Darsteller ebenfalls andere Manieren und andere Bewegungen als das gewöhnliche Leben. Für die Bühne muß alles kernhaft und leicht faßbar sein. Die Bühnenkunst ist eine epigrammatische Kunst. Die Wirklichkeit aber verläuft breit und ausladend.

Die Szene ist also daraufhin angelegt, daß die Zuschauer alle wichtigen Vorgänge sehen und hören, daß sie über die räumliche Entfernung hinweggetäuscht werden. Und zwar, theoretisch gedacht: jeder Zuschauer von jedem beliebigen Platze aus. Es gibt daher nichts Törichteres und Widersinnigeres als die Benutzung eines Opernglases. Sein ständiger Gebrauch ist im allgemei-

nen nur ein unkünstlerisches Mittel zur Befriedigung der Neugierde. Für viele unserer Riesentheater mag der Gucker in gewisser Hinsicht einem Bedürfnisse abhelfen. Man sieht mit unbewaffnetem Auge von den zurückliegenden Plätzen zu wenig. Was man aber sieht, erscheint zum mindesten optisch richtig und natürlich. Das Glas liefert dagegen ein ganz falsches, verzeichnetes und verzerrtes Bild. Bei der Herrichtung der Bühne und bei der Anordnung des Spiels hat man eben alles, Dekorationen, Kostüme, geschminkte Gesichter, mit Berücksichtigung des bühnenoptischen Grundgesetzes auf die Fernwirkung berechnet, und, sagen wir einmal, auf einen mittlern Platz im Zuschauerraum bezogen. Dieser Augenpunkt wird nun durch die Benutzung des Operngucker zu nahe an die Bühne verlegt oder umgekehrt, die Bühne zu nahe an den Augenpunkt gerückt und die ganze Illusion dadurch sofort gestört.

Klarheit und Deutlichkeit in der szenischen Gesamterscheinung ist also ein wesentliches Ziel der einzelnen Regieleistung. Die Meininger oder besser die Nach-Meininger haben hier leider ein bis dahin auf der Bühne kaum gekanntes Laster großgezogen: die Leidenschaft für das Unwesentliche, für das Kuriosum. Ihr Beispiel verwischte das vornehmste dramatische Gebot, daß es auf der Bühne immer nur ein Nacheinander, nie ein Nebeneinander geben darf. Der epigrammatische und transitorische Charakter der theatralischen Kunst

verlangt unter allen Umständen, daß der Zuschauer die Dinge, die er sehen soll und sehen muß, leicht findet und deutlich sieht. Daher ist alles Überflüssige vom Übel, weil es nichts sagt, sondern nur stört. Zeigt sich doch in dem, was er weise verschweigt, der Meister des Stils.

Besonders große Vorsicht ist in der Verwendung von dekorativen Mitteln geboten, die ständige Bewegungswerte enthalten. Brennende Fackeln, rollende Meereswogen, fließende Gewässer, springende Brunnen und so weiter lenken die Zuschauer oft ab und wirken auf die Dauer ermüdend, während ihr Fehlen die Illusion des Ganzen kaum stören würde.

Auf der Bühne darf nur das seinen Platz finden, was mit dem Stück in irgendeiner Beziehung steht, was eine gewisse, wenn auch noch so kleine Bedeutung für den Gesamtverlauf des Dramas hat. Jede Figur, jeder Gegenstand soll uns etwas sagen, soll zweckvoll sein. Dieses oder jenes Stück muß gerade an dieser oder jener Stelle für sich und im Zusammenhang mit dem Ganzen einen gewissen Gefühlswert erzeugen, ohne aber als Einzelheit allzusehr aus dem Ganzen herauszufallen. Die verschiedenen Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände haben demnach, je nach ihrer Wichtigkeit für die Handlung, mehr oder weniger stark hervorzutreten. Alles Verdeckte und Versteckte ist ja schon deshalb auf der Bühne ohne Belang, weil es die Zuschauer nicht sehen oder zu spät sehen.

Überhaupt hat das Kleine, Allzukleine, das Kleinzügige auf der Bühne keinerlei Wirkung. Der Regisseur malt im ganzen mit breitem Pinsel. Die Bühnenkunst tritt, da sie Lebensgröße auf eine gewisse Ferne hin darstellen soll, selbst gleichsam in Überlebensgröße auf. Sie vergrößert oder, was hier dasselbe ist, vergröbert und bietet schärfere Konturen.

Vor allem muß jede Aufdringlichkeit in der dekorativen Anordnung vermieden werden. Stets hat sich größte Zurückhaltung mit bühnenmäßigem Stilgefühl zu vereinigen, um ein Bild zu schaffen, das scheinbar Selbstzweck, in Wirklichkeit aber nur Mittel zum Zweck ist. Jede deutlich erkennbare Absicht verstimmt. In der Bühnenkunst mehr noch als anderswo. Der oft gehörte Satz, daß der Regisseur seine Sache am besten macht, den man am wenigsten merkt, enthält ein gut Teil Wahrheit.

Die Bühnenkunst hat also noch mehr als jede andere Kunst etwas Großzügiges. Sie hat Methode. Und so bleibt für sie die Grundforderung ein für allemal bestehen: die Wirklichkeit im Großen nachzuahmen. Nur nicht im Kleinen. Es finde sich denn Größe auch im Kleinen.

Natürlich darf das Beschränken auf das Wesentliche wiederum nicht zu weit gehen. Die Szene soll nichts Skelettartiges haben, wie man es auf den Provinzbühnen in klassischen Werken und in schnell einstudierten Stücken des Tages so oft

erleben kann. Eine Überklarheit der Bühnenbilder ist ebenso zu verwerfen wie eine Verschleierung durch allzuvieles Kleines, Einzelnes. Man soll nicht das ganze Fachwerk, nicht jeden Balkenkopf des Gebäudes gleich sehen. Eine gewisse Abrundung muß schon da sein. Die Klarheit darf niemals so weit getrieben werden, daß einem aus der äußern Struktur des Bühnenrahmens auch gleich die Einzelheiten des Aktverlaufs entgegenspringen. Das wirkt absichtlich, also verstimmend. Ein Tisch mit zwei Stühlen links, ein Diwan mit Fußbank rechts, und man weiß im voraus: links gibt es eine ernste Auseinandersetzung zweier Männer, rechts das Gekose eines Liebespaares.

Nur bei ganz stilisierten Dichtungen und starken malerischen Stimmungswerten ihrer Bilder kann man sich oft mit einigen wenigen, in Form und Farbe charakteristischen, gut abgestimmten Dekorationsteilen begnügen. Wenn Fritz Erler zum Beispiel in seinem Münchener „Faust", der sonst übrigens sehr viel Anfechtbares enthält, den Dom nur durch einige mächtige Pfeiler darstellt, so ist nichts daran auszusetzen. Im Gegenteil. Man sollte sich endlich daran gewöhnen, die Dekorationselemente der vordern Bühne möglichst in natürlicher Größe durchzubilden.

*　　*

*

Erst in allerletzter Zeit ist man dazu übergegangen, wirkliche Künstler mit der Anfertigung von Dekorationsskizzen zu betrauen und mehr Sorgfalt auf ihre praktische Ausführung zu verwenden. Bis dahin lag die Tätigkeit des Bühnenmalers in den Händen von meist wohlgeschulten Handwerkern, von Kunsthandwerkern allenfalls. Die Anforderungen waren in erster und einziger Linie handwerklich-technischer und kaum oder doch nur in beschränktem Maße ästhetisch-schöpferischer Natur. Es gab nur eine einzige Art des Bühnenbildes: das historisch-getreue und das natur-getreue. Die Bühnenkunst war ausschließlich naturalistisch, allenfalls phantastisch-realistisch. So schickte der Herzog von Meiningen seinen Maler nach London, um die Säle und architektonischen Ansichten der königlichen Schlösser wirklichkeitsgetreu aufzunehmen, in denen und vor denen sich die einzelnen Akte Shakespearescher und Schillerscher Stücke abspielten. So photographierte man zum Beispiel die Wartburg-Gegend für den „Tannhäuser“ und irgend eine charakteristische Nürnberger Straßenflucht für die „Meistersinger“. Die auf diese Weise gewonnenen Vorlagen wurden dann einfach auf die Bühnenverhältnisse übertragen.

Und ebenso machte man es mit den Kostümen, für die ausschließlich die Museen und die historischen Holzschnitte das nötige Material lieferten. Man begnügte sich durchaus damit, den szenischen

Rahmen richtig und allenfalls echt und reich zu gestalten und verzichtete darauf, das Bühnenbild als wesentliches Mittel in den Bereich positiver Ausdrucksmöglichkeiten zu ziehen, schon im Bühnenbild Wesen und Charakter des einzelnen Stückes oder Aktes etwa in derselben Weise anklingen zu lassen, wie der einzelne Schauspieler durch Maske, Haltung und Benehmen schon mit dem ersten Auftreten seine Rolle zu kennzeichnen pflegt. Die Szene wurde philologisch einwandfrei und theatergerecht angelegt, nicht aber grundlegend ästhetisch bewertet. Der Künstler fehlte. Jede Bühne hatte zwar ihre praktischen Theatermaler, die, wenn auch ausschließlich nach der damals allgemein üblichen Methode der Kulissen-Perspektive, äußerlich effektvoll zu arbeiten wußten. Immer gestützt auf einen guten und reichhaltigen Nachschlageapparat: auf verläßliche Kostümwerke und Sammlungen architektonischer und landschaftlicher Vorlagen. Eigentümliche, jedesmal aus dem ganz besondern Wesen und Stil des vorliegenden Kunstwerks gewonnene Schöpfungen wurden aber weder geboten noch verlangt.

Bis sich in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit der Literatur auch das Theater als solches vom Naturalismus frei machte und im Anschluß an neue allgemeine Kunst- und Kulturanschauungen und im Anschluß an eine neue dramatische Kunst auch eine neue Art der szenischen Ausstattung zu schaffen unternahm. Man ließ

jetzt von bildenden Künstlern für wertvolle neue oder neu einzuübende Stücke Dekorations- und Kostümentwürfe zeichnen, nach denen dann unter ihrer Aufsicht meist in eigenen Werkstätten die Elemente für die verschiedenen Bühnenbilder im Sinne einer modernen Malpraxis und auf Grund einer sorgfältigen Stoffwahl für die Kostüme hergestellt wurden. So gehört es heute durchaus zum guten Ton, daß sich jedes einigermaßen bedeutende Theater einen Maler als künstlerischen Beirat hält oder doch seine Skizzen, wenigstens für die Neuausstattungen, von wirklichen Künstlern anfertigen läßt.

Ich neige allerdings mehr dazu, das einzelne Theater in dieser Hinsicht nicht auf eine bestimmte Persönlichkeit festzulegen. Zunächst wird man kaum jemanden finden, dem alle Zeitalter und Stile glichmäßig gut liegen. Und dann haben die Künstler meist eine so ausgesprochene Eigenart, daß die ständige Wiederholung ein und derselben Ausdrucksweise auf die Dauer ermüdend wirkt. Am praktischsten scheint es mir zu sein, wenn das Theater zwar einen tüchtigen Menschen verpflichtet, der nicht nur neue Entwürfe anzufertigen, sondern die ganze laufende Arbeit des täglichen Betriebes zu überwachen hat, sich aber doch vorbehält, einzelne Stücke von anderen Künstlern entwerfen zu lassen.

Der wirklich brauchbare Kunstmaler als verantwortlicher Berater des Direktors ist allerdings heute

noch sehr selten. Es muß sich für diese Funktion dem rein malerischen, plastischen und architektonischen Können noch eine eigentümliche Veranlagung für das spezifisch Bühnenmäßige, eine ausgesprochene Theaterbegabung hinzugesellen: ein verläßlicher Instinkt für die Wirkungen im Bühnenraum.

Der moderne Theatermaler, der Theatermaler als Künstler also, holt sich seine Wirkungen nicht nur durch ein freies Spiel mit allerlei Ideen und Liebhabereien, durch mehr oder weniger willkürlich komponierte Formen- und Farbenwerte, sondern wesentlich durch eine sachgemäße und geschickte Ausnützung der szenischen Verhältnisse, des Bühnenraums als solchen — durch die Beobachtung gewisser Normen des Theaters schlechthin, das dringend nach Einfachheit, Großzügigkeit und Kernhaftigkeit verlangt — durch die gestaltende Fähigkeit des Bühnenlichts und nicht zuletzt durch die dramaturgisch zweckvoll bewegten Figuren. Der Eindruck des szenischen Rahmens, auch der rein malerische, hängt wesentlich mit davon ab, wie die handelnden Personen für jeden einzelnen Augenblick des dramatischen Ablaufs angeordnet, wie die einzelnen Gruppen in den Raum hineingestellt und nach Maßgabe der Dichtung bewegt werden. Das Bühnenbild ist erst mit der Belebung durch die kostümierten Darsteller erscheinungsfertig. So muß also der Ausstattungskünstler auch ein Stück Regisseur sein.

Die Ausführung der von Künstlern entworfenen Skizzen liegt dann in den Händen des praktischen Dekorationsmalers. Dieser muß natürlich ebenfalls künstlerischen Sinn und ästhetische Schulung haben und ein ebenso tüchtiger Zeichner wie Kolorist sein. Er muß aber außerdem eine große Theatergeschicklichkeit, muß die mannigfachen, ganz eigentümlichen Kenntnisse der praktischen Bühnentechnik besitzen, vor allem die theateroptischen Bedingungen, die Gesetze der Perspektive und die vieldeutigen Veränderungen genau kennen, die die verschiedenen Farben unter dem konvergierenden Licht der Rampe und der verschiedenen Effektbeleuchtungen erleiden.

Für das Bühnenbild als Ganzes ist, wie schon gesagt, die möglichst plastische Durchbildung wenigstens der vordern Bühne zu erstreben. Wir kennen ja das nötige Imprägnierungsverfahren, um beliebiges Gesträuch, ja ganze Bäume auf Jahre hin wie lebend zu erhalten. Anderseits wurde ja auch die Herstellung künstlicher Blumen und Blätter in der letzten Zeit sehr vervollkommnet. Daß es sogar an großen Theatern noch Regisseure gibt, die die Stillosigkeit begehen können, lebende Tannen und Büsche zwischen und vor bemalte Leinwandflächen zu stellen, sollte man nicht für möglich halten.

Den ersten groß angelegten Versuch auf diesem Gebiete hat das Berliner Neue Theater Max Reinhardts im Winter 1903 mit einer ausgezeichnet

gelungenen Dekoration zu Wildes „Salome“ gemacht, nachdem die neuen Prinzipien schon bei der Ausstattung zu Maeterlincks „Pelleas und Melisande“ im Sommer vorher bis zu gewissem Grade erprobt worden waren. Das leidige Mißverhältnis zwischen der Körperlichkeit des Darstellers und den bisherigen Flächenmalereien der Kulissen und Versatzstücke, deren Dimensionen besonders auf größeren Bühnen noch nicht einmal im entferntesten zur menschlichen Erscheinung stimmen, wurde hier dadurch abgestellt, daß man allen Dingen, mit denen der Schauspieler in Berührung kommt, zu denen er in ein bildmäßiges Verhältnis tritt, ebenfalls ihre volle Körperlichkeit gab. Dazu fielen die Kulissen und Soffitten überhaupt fort, die für das Spiel der Darsteller nur einen künstlichen, aufdringlichen und steifen, aber keinen künstlerischen, selbstverständlichen und gefälligen Rahmen abgeben, die also niemals zu einer malerisch-plastischen Wirkung des einzelnen dramatischen Moments führen können. Statt ihrer hing man einfach einen Rundhorizont um die Szene.

Gleichzeitig mit dieser plastischen Dekoration wurde auch die Beleuchtung ganz wesentlich vervollkommnet. Da bei der neuen Anordnung keine Soffitten vorhanden waren, mußten die Lichtquellen anderwärts angebracht werden. Man leuchtete den ganzen Raum durch mehrere, teils auf der Maschinengallerie angebrachte, teils frei im Bühnenraum hängende Scheinwerfer aus. Hierdurch

wurde vor allem eine natürliche Schattenwirkung erzielt. Beim Soffittenlicht werfen die Personen und Gegenstände durchweg falsche Schatten. Auch zeigt sich fast immer auf den Soffitten und auf dem Hintergrund ein häßlicher Schlagschatten, der von dem Licht der davorhängenden Soffitte herrührt.

Die von Max Kruse entworfene Salome-Dekoration bedeutet den Ausgangspunkt unserer neuen inzwischen ausgereiften Theaterkunst.

* *
*

Als recht praktisch hat sich, namentlich für die Repertoirtheater der Provinz, eine Methode erwiesen, die man Baukastensystem nennen könnte, weil sie das Zusammenstellen der verschiedensten und vielgestaltigsten Bilder aus sorgfältig entworfenen dekorativen Einzelheiten anstrebt. Dabei gestattet die großzügige lineare Durchführung der architektonischen Elemente zeitlose und auch historisch bedingte Szenerien, indem man gewisse charakteristische Einzelheiten, wie Säulengruppen, Kaminaufsätze, Sockel- und Friesbildungen und allerlei Möbel vor die Wände setzt oder in sie hineinbaut. Da nun die neutral, am besten grau gefärbten Elemente nicht nur ganz verschiedenartig gestellt und beleuchtet, sondern auch noch mit allerlei Wandschmuck behängt werden können, gelingt es, aus verhältnismäßig wenigen Teilen nicht nur alle möglichen Szenerien für das klassische Drama, sondern auch für das moderne Stück zu gewinnen.

Und da man ferner, bis zu gewissem Grade wenigstens, auch die Landschaft in eine Anzahl von solchen Elementen, zum Beispiel in einzelne Bäume verschiedenster Art, in allerlei Gesträuch, in Blumengruppen, Felsen und so weiter aufzuteilen vermag, ist auch eine Kombination der architektonischen und landschaftlichen Elemente zu Terrassen- und Gartendekorationen möglich. Natürlich bekommt das Ganze leicht etwas Schematisches, Ermüdendes, so daß es große Bühnen mit reichen Mitteln wohl doch vorziehen werden, jedesmal dem einzelnen Stück sein ganz besonderes Gewand zu geben. Daß man aber aus dramaturgisch-praktischen Rücksichten auch hier gelegentlich auf ähnliche Hilfsmittel zurückgeht, wird späterhin zu behandeln sein.

* *
*

Mit der allgemeinen Verbesserung der dekorativen Elemente wird neuerdings auch auf die angemessene Herrichtung des Fußbodens größere Sorgfalt als bisher verwendet. Da es sehr häßlich wirkt, wenn bei Szenen, die im Walde oder sonstwo im Freien spielen, die blanken Bretter als bewachsenen oder unbewachsenen Erdboden gelten müssen, legt man heute meist einen Gras- oder Sandteppich hin. Andernfalls pflegen selbst die wirksamsten Dekorationen nicht zur vollen Illusion zu führen, weil der graue, von allerlei Furchen durchzogene Büh-

nenboden in seiner Nüchternheit immer wieder an das Theater gemahnt.

Daß die Nebengeräusche, die häufig beim Betreten praktikabler Aufbauten, bei Treppen, Balkonen und Terrassen entstehen, durch Anbringen von Filzplatten zwischen den einzelnen Teilen leicht vermieden werden können, ist den Theatermeistern offenbar nicht begreiflich zu machen. Ich habe wenigstens noch kein Theater getroffen, wo derartige Störungen nicht unliebsam aufgefallen wären.

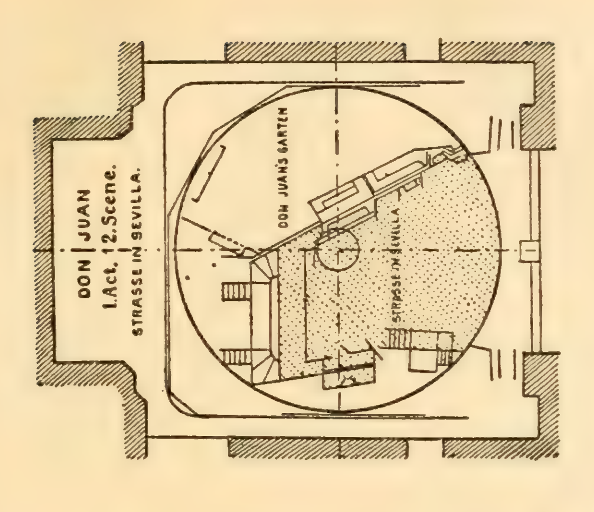
*　　*
*

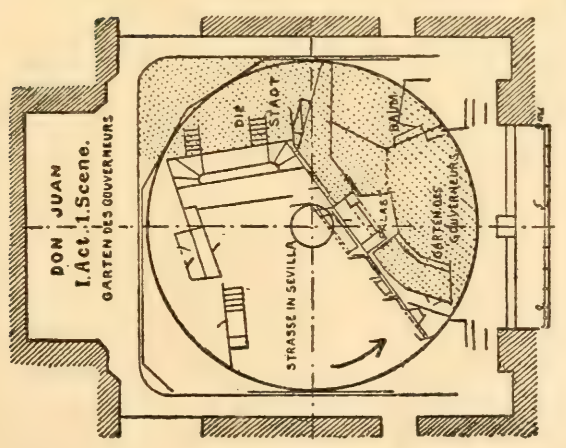
Was nun die grundlegenden Einrichtungen der eigentlichen Bühnenmaschinerie betrifft, so sind in neuerer Zeit vor allem drei Systeme viel genannt worden: Die Drehbühne von Karl Lautenschläger in München, die Schiebebühne von Fritz Brand in Berlin und die Versenkbühne und Brettschneider in Wien.

In einem, bei der Generalversammlung der deutschen Shakespearegesellschaft gehaltenen Vortrag mit dem etwas langatmigen Titel „Welches System der Szenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher, klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeareschen“, hat Ernst von Possart die zuerst im Münchener Residenztheater eingerichtete Drehbühne näher erläutert und ihre Vorteile im einzelnen charakterisiert. Er beschreibt die Erfindung des Obermaschinenmeisters Lautenschläger folgendermaßen: „Man denke sich das

ganze Podium leer, alle Kulissen herausgenommen; der nackte Boden enthält eine drehbare runde Scheibe, die einen so großen Kreis bildet, daß derselbe vom Souffleurkasten bis zur hintersten Tiefe des Theaters und links und rechts bis nahe an die Seitenwände reicht. Auf der vorderen Hälfte dieses Kreises nun stellt man die erste Dekoration des Stückes auf; sie schaut dem Publikum gerade ins Gesicht. Dahinter steht Rücken an Rücken mit der ersten Szenerie, auf der bisher verdeckt gewesenen Hälfte der Drehscheibe, bereits die zweite Dekoration fertig. Ist nun die erste Szene abgespielt, so wird durch einen elektrischen Motor die Scheibe herumgedreht, und die zweite Dekoration tritt an die Stelle der ersten; diese steht nun hinten, dem Publikum unsichtbar. Man räumt sie fort und stellt, während die zweite Szene sich abwickelt, ein neues, drittes Bühnenbild auf den leer gewordenen Platz. Szene 2 ist zu Ende, die Scheibe dreht sich aufs neue, und Dekoration 3 kommt nach vorn. Man kann sich nun, den Bedürfnissen des darzustellenden Werkes entsprechend, die Drehscheibe in beliebiger Weise dienstbar machen; man kann nur ein Viertel oder Fünftel des Kreises mit einer kurzen Dekoration bebauen, um für die darauffolgende einen desto größeren Spielraum zu gewinnen.

Aber die Lautenschlägersche Drehbühne hat nicht nur praktische, sie hat auch künstlerische Vorzüge. Man ist nicht mehr an das viereckige Kulissen-





Figur 7
Don Juan auf der Drehbühne

system und die damit zusammenhängende Geradlinigkeit der Dekorationen gebunden. Schräge, pittoreske Aufstellungen werden zutage treten und unser Auge erfreuen; das ewige Einerlei der traditionellen rechtwinkligen Zimmer wird aufhören; die hinten glatt abgeschnittenen Straßenprospekte werden lebendigen und originellen Ansichten Platz machen, und wo im früheren Bühnenbetrieb nur bemalte Leinwand möglich war, die man schnell in die Höhe ziehen und herablassen konnte, wird jetzt die Verwendung massiver Ausschmückungsteile die naturgetreue Wirkung der Szenen wesentlich erhöhen. Wie eine plastische Wandeldekoration ziehen die Bühnenbilder an uns vorbei, denn auch die Übergänge von einer Dekoration zur andern sind landschaftlich und architektonisch vermittelt. Durch diese geniale Erfindung, die für die Überwindung schwieriger Verwandlungen gleichsam das Ei des Kolumbus ist, wurde es uns möglich, jede der neun szenischen Veränderungen von Mozarts „Cosi fan tutte" in fünfzehn Sekunden zu bewirken, und die Gesamtheit aller Verwandlungen, die vordem eine Stunde betrug, auf eineinhalb Minuten herabzumindern."

Das Prinzip der Drehbühne hat gewiß auf den ersten Blick viel Bestechendes. Ihr wesentlicher Vorzug ist die Zeitersparnis. Die Dauer des Zwischenakts kann sehr vermindert und damit der Genuß etwa einer verwandlungsreichen Mozartoper, die keine tiefen Szenen beansprucht, gehoben wer-

den. Kommt die schnelle Verwandlung jedoch nicht in Betracht, muß sogar nach längeren Akten den Musikern, Darstellern und nicht zuletzt auch dem Publikum eine gewisse Frist zur Erholung gegeben werden, so haben die von Possart angeführten Vorteile nichts zu bedeuten.

Dagegen hat die Drehbühne eine Anzahl Nachteile. Vor allem gestattet sie keine Ausnützung der ganzen Bühne, was aber für viele Stücke, so für das Wagnersche Musikdrama, für die große Oper und vielfach auch für das klassische Schauspiel doch unerläßlich erscheint.

Die etwa um die Bühnenmitte drehbare Scheibe bedingt im allgemeinen Segmentgrundrisse mit verhältnismäßig kurzen Schenkeln, also von sehr geringer Tiefe. Aus diesen Gründen wird es nur ganz selten möglich sein, ein szenisch einigermaßen anspruchsvolles Stück ganz und gar auf die Drehbühne zu bringen. Wo es geschieht, müssen die Bilder, die eine größere Tiefe fordern, empfindlich unter den unausgiebigen Verhältnissen leiden. Außerdem setzt sie einen reichen Dekorationsfundus, überhaupt einen allerersten Bühnenbetriebsapparat voraus. Denn jedes für die Drehbühne bestimmte Stück muß vollständig für sich eingerichtet sein. Das können sich aber immerhin nur einige ganz große Institute leisten. Provinztheater, auch bessere, pflegen über einen solchen Aufwand von Mitteln nicht annähernd zu verfügen.

Auf demselben ideellen Prinzip einer Zeiterspar-

nis durch Vorbereiten der nächsten Szene, aber auf einer andern technischen Anordnung beruht die Schiebebühne des Berliner Obermaschinen-Direktors Brand. Ihr Konstruktionssystem besteht darin, daß links und rechts seitwärts der Bühne zwei Räume vorhanden sind, die gegen die Hauptbühne durch verschiebbare Türen abgeschlossen werden können. In jedem dieser Räume befindet sich ein großer Wagen (oder wie der Erfinder es nennt: ein leicht fahrbares Plateau), dessen Höhe, Breite und Länge je nach den Bühnendimensionen abgemessen sind. Auf diesem Plateau wird, unsichtbar und unhörbar, die Dekoration aufgebaut und, wenn die Szene wechselt, von beiden Seiten auf die Hauptbühne hinaufgeschoben. Die Hauptbühne mit ihren Vorrichtungen bleibt stets völlig unberührt und zur Verwandlung bereit.

Der große Nachteil dieses bisher nur selten verwendeten Systems besteht offenbar darin, daß dem eigentlichen Spielplatze zwei verhältnismäßig breite und tiefe Räume angegliedert sein müssen, wodurch die Kosten des Bühnenhauses nicht unwesentlich gesteigert werden.

Dem sucht nun das Wiener Prinzip der Versenkbühne von Brettschneider dadurch zu begegnen, daß es den Untergrund der Bühne für ähnliche Zwecke ausnutzen will. Konstruktion und Betrieb der am Wiener Burgtheater zur Anwendung gelangten Einrichtung wird von einem ehemaligen Burgschauspieler folgendermaßen beschrieben:

„Von der Rampe bis zur hintersten Mauerwand ist die Diele der Versenkbühne in drei ziemlich gleiche Teile geschnitten. Die Schauplätze der Stücke erfordern nun entweder den vorderen Teil oder die beiden vorderen oder — selten — alle drei. Den letzten Fall kann man für eine allgemeine Betrachtung ausschalten. Ist bei der Versenkbühne nur das vordere Drittel in Gebrauch, so kann, während vorn gespielt wird, auf dem mittleren Drittel die nächstfolgende Dekoration errichtet werden. Damit kein Lärm an das Ohr des Publikums dringe, wird an diesem mittleren Drittel in der Versenkung gearbeitet. Fällt nun der Vorhang, so lösen sich von der vorderen Dekoration die Decken, der Plafond, die Soffittenteile oder die leinenen Seitenkulissen los und verschwinden im Schnürboden, die deckenlosen Wände oder enthaupteten Bäume und alle Versatzstücke gleiten mit dem vorderen Bühnenboden in die Versenkung; inzwischen hat sich die mittlere Bühne aus ihrer Versenkung gehoben und rollt nun vor. Sie bekommt vom Schnürboden aus in aller Geschwindigkeit ihre Decke, und der Vorhang kann gelüftet werden, das Spiel weitergehen. Die nächste Dekoration wird nun ähnlich vorbereitet, außerdem die vorn versenkte unten abgeräumt. Sind vorderes und mittleres Drittel gleichzeitig in einen Schauplatz einbezogen, so versinkt nach dem Fallen des Vorhangs zuerst das mittlere, das vordere rollt zurück an die Stelle des mittleren, aus der Tiefe steigt vorn die

nächste Dekoration herauf, die in der Versenkung bereits hergerichtet worden ist, und der Schnürboden setzt ihr die Haube auf. Die gesamte Beleuchtung und die schiebbaren Seitenkulissen stehen außerhalb des Rahmens der versenkbaren Teile. Sie zu bedienen ist das Werk eines Augenblicks."

Dies Verfahren, das einige Nachteile der Drehbühne nicht besitzt, indem es mehr oder weniger die Benutzung der ganzen Bühne gestattet und das Abbauen der Dekorationen in der Tiefe, also auf alle Fälle für den Zuschauer geräuschlos vollziehen läßt, soll sich in Wien bewährt haben.

* *
*

In den Hof- und Stadttheatern mit ihrem gemischten Repertoir und den entsprechenden Bühnenbetriebsverhältnissen ist heute noch ziemlich allgemein ein System in Gebrauch, das auf Anregung des Kölner Betriebsinspektors Albert Rosenberg zurückgeht. Hier hat man die Bühne als Ganzes in ihrem alten, festen Zustande belassen, den weitgehenden Anforderungen aber durch ein verzweigtes System von Versenkungen und Gitterträgern Rechnung getragen. Bei komplizierten szenischen Bildern werden ganze Dekorationsteile auf größeren oder kleineren, sehr niedrig angeordneten Wagen, die in allen Größen vorhanden oder doch zusammenzusetzen sind, hinter der Szene aufgebaut, so daß man sie im Augenblick der Verwandlung nur heran- oder zusammen-

zuschieben braucht. Ebenso pflegt man, gegebenenfalls auf Versenkungen, ganze Treppen oder Felspartien, und auf den sogenannten Gitterträgern Wasserbahnen und allerlei Versatzstücke bereitzuhalten. Beim Szenenwechsel gehen dann die Prospekte und Bogen schnell in die Höhe, die Versenkungen und Gitterträger in die Tiefe, und die auf Wagen ruhenden Teile der Dekoration rollen nach hinten oder nach der Seite ab. Dafür werden die neuen Prospekte und Bogen heruntergelassen, die bereitstehenden Wagen mit Dekorationsteilen nach vorn und hinten zusammengefahren, praktikable Gegenstände angebracht und die Verbindung durch Teppiche oder andern Belag hergestellt.

In den Fällen, wo die Dichtung gelegentlich das Innere einer Wohnung verlangt, kann man auch hier ganze Zimmer schon vorher auf einen großen Wagen aufbauen und im Hintergrunde bereitstellen. Die in allen neueren Theatern vorhandene Hinterbühne hat dafür den nötigen Platz zur Verfügung, der immerhin vom Zuschauer weit genug entfernt liegt, damit durch die Hantierungen der Arbeiter keine Störungen eintreten. Sobald dann die Dekoration des vorigen Aktes abgebaut ist, wird der Wagen nach vorn gezogen, der Mantel an beiden Seiten wie ein Rahmen herangeschoben und die Beleuchtungsanschlüsse (Krone, Herdfeuer und so weiter) eingeschaltet. Der Vorhang kann so nach kurzer Zeit wieder aufgehen.

* *
*

Alle diese Versuche, zu einem durchaus zeitgemäßen Bühnenbetriebssystem zu gelangen — die deshalb keine Lösung bringen konnten, weil man zu einseitig vorging oder nicht energisch genug von der Konvention abzurücken wagte — sind nun kürzlich von einem Bühnenbau überholt worden, den der Maschinerie-Direktor Adolf Linnebach für das neue königliche Schauspielhaus in Dresden entworfen hat. Linnebach benutzt dabei zwar bis zu gewissem Grade die einzelnen Vorteile der bisherigen Reformversuche, sagt sich aber im ganzen und einzelnen durchaus vom Hergebrachten los und gelangt damit zu einer geschlossenen, wirklich modernen Bühnenform, der die nächste Zukunft gehören dürfte. Der Regisseur wird hier zu einer Freiheit des künstlerischen Schaffens kommen, wie sie sich ihm bisher auch nicht annähernd geboten hat.

Linnebach unterkellert die ganze Bühne und einen Teil des Zuschauerraums derart, daß hier nicht nur der ganze Dekorationsauf- und -abbau, sondern auch der Transport der Dekorationen, die von außerhalb liegenden Magazinen über die Straße herangeschafft werden müssen, unabhängig von der künstlerischen Arbeit auf der Bühne vor sich gehen kann.

Die Bühnenfläche besteht aus drei hintereinander liegenden Plateaus von je 18 m Breite und je 6 m Tiefe, deren Breitseite dem Publikum zugekehrt ist. Diese Plateaus, von denen das vorderste un-

mittelbar hinter dem verstellbaren Bühnenrahmen beginnt, können durch direkt wirkenden hydraulischen Antrieb einzeln, in Gruppen oder auch als ganze Fläche von 18 m Breite und 18 m Tiefe bis zu 10 m unter und bis ungefähr 2 m über das Bühnenniveau gestellt werden. Sie wirken also gleichsam als Hebewerke, um die im Keller auf Bühnenwagen bereitgestellten Dekorationen in Bühnenhöhe zu bringen oder nicht mehr gebrauchte Dekorationen zum Ab- oder Umbau nach unten zu schaffen. Dabei sind die Keller um den Schacht der versenkbaren Bühnenfläche derart gruppiert, daß vier Seitenbühnen, je zwei auf jeder Seite, und eine Vorbühne, die sich teilweise unter den Orchesterraum schiebt, und zwar in der Größe je einer Plateauversenkung (18×6 m), entstehen. Die nutzbaren Höhen dieser Kellerräume (bis zu 10 m) reichen für den Aufbau selbst hoher landschaftlicher Dekorationen hin. Außerdem sind neben den Vor- und Seitenbühnen große Abstellräume für Dekorationen, Möbel und Beleuchtungskörper vorgesehen.

Bei der Zufuhr von Dekorationen aus den Magazinen werden die vollbeladenen Transportwagen von der Straße durch eine gedeckte Einfahrt auf ein Hebewerk geschoben und in den Bühnenkeller versenkt, die zugeführten Teile alsdann ab-, nicht mehr notwendige Teile aufgeladen, gehoben und auf demselben Wege nach den Magazinen zurückgeschafft. Alle Kellerräume sind vom eigentlichen

Bühnenspielraum feuer- und schallsicher abgesperrt, so daß die Vorgänge auf der Bühne durch die täglichen Arbeiten im technischen Betriebe keine Störung erleiden. Man kann also schon während der Vormittagsproben die Dekorationen für die Abendvorstellung unten fertig aufbauen und während der Vorstellung die Probe für den nächsten Tag vorbereiten.

Von besonderer Wichtigkeit ist bei alledem noch eine Einrichtung, die es ermöglicht, einen in Bühnenhöhe gehobenen Wagen mit zugehöriger Dekoration auch unabhängig von den Plateauversenkungen in der Richtung zum Proszenium vor- und zurückzuschieben. Diese Bühnenwagen haben nämlich eine solche Festigkeit, daß sie sich auf ihre Länge von 18 m frei tragen, auch wenn sie nur an den beiden Schmalseiten unterstützt werden. Hier, an den Schmalseiten also, befinden sich nun Kuppelvorichtungen, die mit einem in den feststehenden Bühnenteil eingebauten, nach der Bühnentiefe hin verschiebbaren Rahmen zu verbinden sind. Der Bühnenwagen ruht für diesen Fall allein auf der festen Bühnenkonstruktion in Spielhöhe, ist spielbereit und nach Wunsch vor- oder zurückzuschieben, während die drei Plateauversenkungen unten im Bühnenkeller stehen und dort neue Wagen aufnehmen können.

Jeder szenische Umbau wird infolge dieser Einrichtungen in Bruchteilen einer Minute möglich sein. Die Zwischenpausen dürfen vom Regisseur

frei bestimmt werden. Der technische Apparat erfordert sie nicht.

Das neue königliche Schauspielhaus in Dresden hat nun außer einem Kuppelhorizont, der den ganzen Bühnenraum in 30 m Breite, 20 m Tiefe und 20 m Höhe umfaßt und überwölbt, noch einen gewöhnlichen, oben offenen Rundhorizont erhalten, der 12 m Tiefe der Bühne umspannt. Der Kuppelhorizont soll hauptsächlich für Szenen mit großen Maßen und für weite landschaftliche Bilder, der kürzere Rundhorizont für intimere Freilichtszenen Verwendung finden. Daneben sind dann noch in verschiedenen Bühnentiefen Planhorizonteinrichtungen vorgesehen, die Lufthintergründe verschiedenster Art und Stimmungen aufnehmen können und ganz besonders für Szenerien stilisierter Art, überhaupt für primitive und reliefartig zu gestaltende Rahmen dienen sollen.

IX

Jede irgendwie anspruchsvolle Inszenierung muß auf einer grundlegenden dramaturgisch-technischen Idee beruhen. Das einzelne Werk stellt an die Bühne und ihre Mittel, auch in rein technischer Hinsicht, seine besonderen Ansprüche. Erst wenn diese oft sehr verwickelten und eigenartigen Bedingungen erfüllt sind, wenn sich also ein glatter Verlauf der Szenenfolge bei entsprechender Bild- und Stimmungskraft der einzelnen Dekorationen ermöglichen läßt, kann die schauspielerische Ensembleleistung zu rechter Wirkung kommen. Der technische Inszenierungseinfall darf also nicht unterschätzt und die Durchbildung der rein bühnenmäßigen Probleme etwa dem Belieben des Maschineriedirektors überlassen werden, der dann gewöhnlich erst kurz vor der Generalprobe angibt, nach welchen Akten oder Bildern er für seine Umbauten größere Pausen haben muß. Der Regisseur sollte vielmehr, wenn er die Lösung des dramaturgisch-technischen Problems nicht selbst finden kann, dem Leiter des Betriebes rechtzeitig die genau formulierte Inszenierungsaufgabe stellen und dabei möglichst wenige und richtig liegende, das heißt dramaturgisch bedingte Pausen verlangen.

Da es ein Theater, das zwanglos allen überhaupt möglichen szenischen Anforderungen nachzukommen vermag, nicht gibt, die meisten unserer Bühnen sogar recht mangelhaft eingerichtet sind und

vor allem fehlerhafte oder ungenügende Abmessungen haben, so gestaltet sich die Lösung dieser grundlegenden Inszenierungsaufgabe, namentlich bei Klassikern mit vielen Verwandlungen und großen szenischen Ansprüchen, meist sehr schwierig.

Ich möchte hier jetzt die grundlegende Frage nach der zweckmäßigen technisch-dramaturgischen Inszenierungsidee an drei großen Aufgaben der Weltliteratur zu erläutern versuchen, wie sie von mir selbst praktisch gelöst worden sind. Ich habe unter anderm den „Wallenstein“ und den „Faust“ für das Hof- und Nationaltheater in Mannheim und den „Götz von Berlichingen“ für das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, jedesmal auf Grund einer eigenen Bearbeitung, vollkommen neu und neuartig inszeniert: den „Wallenstein“ auf einer Art Schachtelbühne, den „Faust“ auf einer Art Wagenbühne und den „Götz“ auf eine Art Verwandlungsbühne.

„Wallenstein“ auf der Schachtelbühne.

Die Inszenierungsaufgabe war folgende: Der dreiteilige „Wallenstein“ („Wallensteins Lager“, „Die Piccolomini“, „Wallensteins Tod“) sollte in einem Zuge, also ohne wesentliche Unterbrechungen, an einem geschlossenen Theaterabend heruntergespielt werden und dabei die dramaturgische Eigenart des Schillerschen Urentwurfs zur Geltung bringen.

Diese Urfassung sah bekanntlich ein fünfaktiges

Drama „Wallenstein“ mit einem Vorspiel „Wallensteins Lager“ vor. Der ursprüngliche erste Akt (wir wollen unterschiedshalber Abteilung sagen) sollte die Ereignisse des jetzigen zweiten und dritten „Piccolomini“-Aktes umfassen — mit dem Thema: Questenberg. Die zweite Abteilung die des dritten, vierten und fünften „Piccolomini“-Aktes — mit dem Thema: die häusliche und politische Situation Wallensteins und die Stellung der Generäle zu seinem Entschluß. Die dritte Abteilung hätte dem ersten Akt von „Wallensteins Tod“ entsprochen — mit dem Thema: Wallensteins Abschluß mit den Schweden. Die vierte Abteilung dem zweiten und dritten Akt von „Wallensteins Tod“ — mit dem Thema: Wallensteins Niedergang. Und die Ereignisse des vierten und fünften Aktes würden dann für die letzte Abteilung verblieben sein — mit dem Thema: Wallensteins Tod.

Aus dieser Anlage ergab sich nun für den Regisseur die Forderung, die große Pause des Abends nach der dritten Abteilung des Urentwurfs, das heißt nach dem ersten Akt von „Wallensteins Tod“ und eine zweite, ebenfalls größere Pause nach dem Vorspiel („Wallensteins Lager“) anzusetzen. Zwischen den einzelnen Abteilungen, also zwischen dem zweiten und dritten Akt der „Piccolomini“, zwischen dem fünften Akt der „Piccolomini“ und dem ersten Akt von „Wallensteins Tod“, zwischen dem dritten und vierten Akt von „Wallensteins Tod“, mußten dagegen bedeutend

kleinere Pausen liegen, während innerhalb der einzelnen Abteilungen möglichst keine Einschnitte den Fluß der Handlung unterbrechen sollten.

Diesen auf den ersten Blick nicht so ganz einfachen Bedingungen wurde durch die Anordnung einer Art von Schachtelbühne entsprochen. Die eigenartige Tatsache nämlich, daß sich im „Wallenstein“ größere (tiefere) und kleinere (flachere) Szenerien so ziemlich regelmäßig ablösen, ergab die Möglichkeit, die kleineren Innenräume in die Säle und Saalfluchten einzubauen (einzuschachteln), die während der Pausen, zum Teil sogar während des Spiels, aufgestellt werden konnten.

Das szenische Hilfsmittel ist ja an sich keineswegs neu. Man hat die sogenannte kleine und große Bühne in unmittelbarer Aufeinanderfolge sogar schon recht häufig angewandt, indem man zum Beispiel eine anspruchsvolle Landschaftsdekoration fix und fertig aufbaut und für eine abseits spielende Waldszene etwa hinter der ersten Gasse einen entsprechenden Prospekt herunterläßt, auch wohl irgendein kleines Zimmer auf die vordere Bühne stellt, ohne von einer dahinter stehenden, bereits fertigen Dekoration mehr als die seitlichen Versatzstücke zu entfernen. In meiner „Wallenstein“-Inszenierung wurde dieses Verfahren aber zum Prinzip erhoben: es wurde zur grundlegenden Inszenierungsidee.

Und zwar gestaltete sich die dramaturgisch-

technische Durchbildung des „Wallenstein“ folgendermaßen:

Erste Abteilung: die Halle im Pilsener Rathaus (I. Akt „Piccolomini“) wurde so angelegt, daß sie das Wallensteinzimmer zum Empfang der Generäle (II. Akt „Piccolomini“) aufnehmen konnte, ohne abgebaut zu werden.

Zweite Abteilung: das Bankett (IV. Akt „Piccolomini“) spielte in zwei, durch einen Mittelbau verbundenen Sälen, deren vorderer die nötigen Abmessungen hatte, um das kleine Zimmer der Terzky (III. Akt „Piccolomini“) und Octavios Zimmer (V. Akt „Piccolomini“) umfassen zu können.

Dritte Abteilung: das Turmgemach (I. Akt „Wallensteins Tod“) stand auf einem niedrigen Wagen bereit (worüber bei der „Faust“-Inszenierung noch näher gesprochen werden wird).

Vierte Abteilung: der II. und III. Akt von „Wallensteins Tod“ spielte in derselben Szenerie, einer Saalflucht — nur das für die erste Hälfte des III. Aktes der vordere Saal durch einen Vorhang abgeschlossen und für die zweite Hälfte das Octaviozimmer in diesen vordern Saal eingebaut wurde. Da der Monolog „Du hast's erreicht, Octavio“ gestrichen war, spielte der ganze III. Akt geschlossen in derselben Szenerie.

Fünfte Abteilung: das Bürgermeisterzimmer für die erste Hälfte und das Theklazimmer für die zweite Hälfte des IV. Aktes standen wieder

ganz, der Saal mit Galerie (V. Akt) zum Teil auf Wagen.

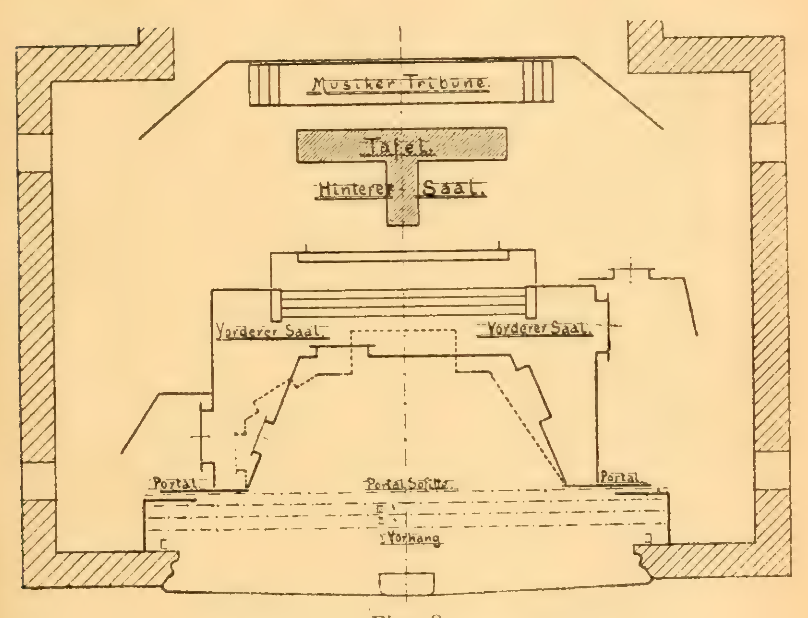
Zur weitern Verdeutlichung des ganzen Systems möchte ich beispielsweise den szenischen Verlauf der zweiten Abteilung (also des II., III. und IV. Aktes „Piccolomini") noch etwas näher erläutern. Die Vorteile der Inszenierungsidee dürften hier besonders klar werden, weil die dramatische Handlung ein unbedingt pausenloses Abspielen der drei Akte verlangt.

Thekla geht mit den letzten Versen ihres Monologs zur Tür, öffnet sie und hört die vom Festsaal herüberklingende Musik. Das Bankett ist in vollem Gange. Terzky hat Max schon vor einiger Zeit dringend als Gast verlangt. Nach Theklas letzten Worten spielen die Musiker, die bereits ihren Platz auf der Estrade des hintern Saales eingenommen haben, weiter, und nach wenigen Sekunden geht der Vorhang über dem rauschenden Bankett wieder auf, das jetzt in rasendem Tempo und mit einer grandiosen Steigerung heruntergespielt wird. Schließlich verlangt der betrunkene Illo brüllend mit dem letzten Aufgebot seiner Kräfte das Einfallen der Musik. Die Trompeter, die sich bereits hinten an den Resten der Tafel gütlich getan hatten, besteigen lässig wieder die Tribüne und beginnen, auf Illos wiederholte Aufforderung, einen Marsch. Inzwischen ist nun der Höhepunkt der Sauf- und Raufszene erreicht. Der besinnungslose Illo wird hinausgeführt. Der Vor-

hang fällt über seinen letzten Flüchen. Die meisten Generäle folgen, nur einige bleiben noch zurück, um weiterzuzechen. Die Musik spielt fort. Und als der Vorhang nach einigen Sekunden wieder aufgeht, klingen die Töne von weit her in die Wohnung Piccolominis herüber. Ein Diener leuchtet dem unmittelbar vom Bankett kommenden Octavio ins Zimmer. Und gleich hinterher folgt Max. Fahl zieht ein grauer Morgen herauf. Nach den ersten Worten des Vaters verstummt in der Ferne die festliche Musik. Auch die letzten Zecher haben dort den Saal verlassen. Die Szenen der Frauen (III. Akt) und das folgenschwere Gespräch zwischen Vater und Sohn (V. Akt) wirken auf diese Weise wie ein Prolog und Epilog zum Bankett (IV. Akt), das damit die richtige Stellung innerhalb der ganzen Handlung erhält.

Dies alles wurde szenisch dadurch erreicht, daß die Pausen zwischen den Akten jedesmal nur etwa fünfundvierzig Sekunden dauerten. In der kleinern Pause zwischen der ersten und zweiten Abteilung und zum Teil auch noch während des Spiels wurde die Bankettdekoration als eine Flucht von Sälen aufgebaut, und zwar so, daß sowohl das Zimmer der Terzky als auch das Zimmer des Octavio zwanglos in dem vordern Raum Platz hatten. Die durchgezogenen Linien in Figur 8 bezeichnen die Konturen des ersten, die punktierten die des zweiten Zimmers. Da die Seitenteile des vordern Saales nach hinten zu abgeschwenkt

waren, konnten die kleinen Wände des Zimmers mit den paar Möbelstücken schnell nach links und rechts verschwinden. Dann schob man die beiden



Figur 8

Die Piccolomini III., IV. und V. Akt

Seitenteile des Saales in die Scharniere, und der Vorhang konnte aufgehen. Nach Schluß des Bankettaktes wurde mit demselben Verfahren, nur in umgekehrter Folge, das Octaviozimmer eingefügt: man schwenkte die Saalteile wieder nach hinten

und ließ die Seitenwände des Octaviozimmers mitsamt den Möbeln vortragen und aufstellen.

* *
*

„F a u s t“ (e r s t e r T e i l) a u f d e r W a g e n b ü h n e.

Die Inszenierungsaufgabe war folgende: Der erste Teil des „Faust“ sollte mit einer einzigen Pause nach der Hexenküche abgespielt werden.

Die Gretchen-Tragödie stellt im künstlerischen Organismus des ganzen „Faust“ nur eine Episode dar, wenn auch eine große, etwas breit geratene, und darf deshalb in ihrem Ablauf nicht unterbrochen werden. Ebenso folgen die Szenen bis zur Hexenküche zeitlich unmittelbar aufeinander. Faust sitzt in der Osternacht in seinem Studierzimmer und ringt vergeblich um die Erkenntnis alles Seins und Werdens. Der Feiertagsmorgen mit Gesang und Glockenläuten rettet ihn vom Selbstmord. Die Sonne steigt herauf und lockt den einsamen Grübler ins Freie unter geputzte Menschen (Osterspaziergang). Dann wird's Abend. Die Nebel fallen. Faust und Wagner treffen den Pudel und nehmen ihn mit ins Haus (zweite Szene im Studierzimmer, also Ostersonntag abends). Der Pudel wird entzaubert. Mephisto stellt sich dem Professor zu Diensten und schließt mit ihm den Pakt. Schnell wird der Schüler abgefertigt, der sich noch spät abends drangvoll zum Meister wagt. Und dann geht's auf die Weltfahrt: Noch in derselben Nacht

zum Zechgelage in Auerbachs Keller — noch in derselben Nacht zur Verjüngung in die Hexenküche.

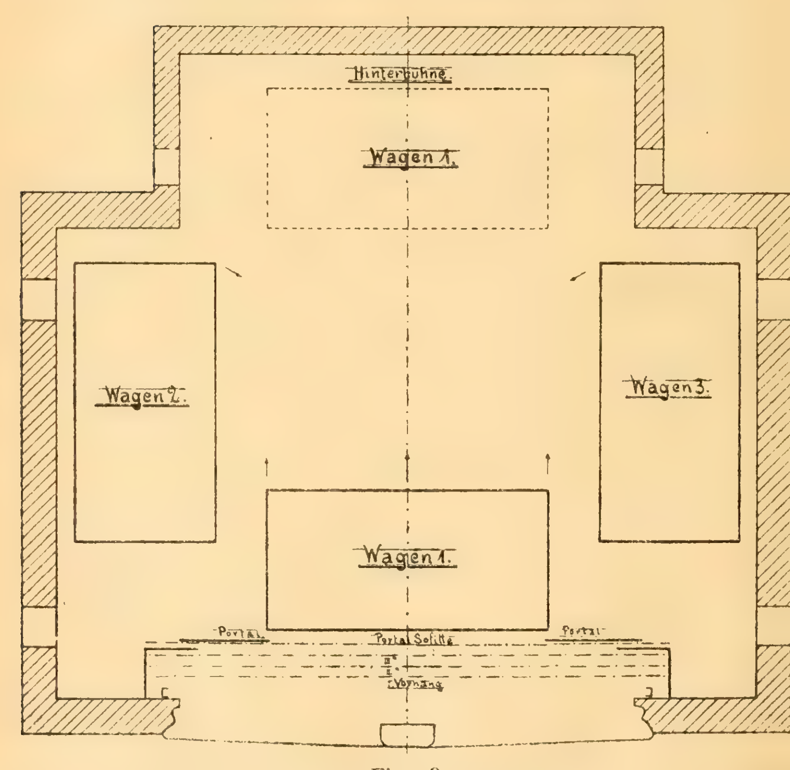
Um nun diese beiden Szenengruppen ihrer geschlossenen Anlage gemäß auf das engste zusammenschweißen und mit Pausen von nur dreiviertel bis einer Minute abspielen zu können, wurde das Hilfsmittel niedriger Wagen zum System erhoben.

Das Prinzip ist kurz folgendes: Wenn man die Proszeniumsöffnung von 10,5 m auf 8 m verengt, was gleichzeitig die Intimität der kleinen Zimmer- und der Gartenpartien ungemein steigert, geht es an, seitlich so viel Raum auf der Bühne zu gewinnen, daß drei mit verschiedenen Dekorationen fix und fertig bebaute Wagen gleichzeitig bereitzuhalten sind. Diese Wagen bestehen aus niedrigen (15 cm hohen) Plateaus von 8 m Breite und 4 m Tiefe, die auf vier in Kugelgelenken laufenden Gummirädern von verhältnismäßig wenig Arbeitern nach jeder beliebigen Richtung hin gerollt werden können. Ein erster Wagen spielt, ein zweiter steht links seitwärts, ein dritter rechts seitwärts bereit.

Sobald der Vorhang gefallen ist, wird der Wagen I nach hinten zu auf die Hinterbühne geschoben und dort, wenn nötig, ab- oder umgebaut. Der Wagen II rollt dafür vor das Proszenium und spielt, der Wagen III bleibt mit einer demnächst zu benutzenden Dekoration in Bereitschaft. Ist die Szene des Wagens II zu Ende, wird er wieder nach links herumgeschwenkt, und Wagen III

oder Wagen I kommt nach vorn. Und so weiter. Mit geschickter Ausnützung und Bewegung dieser drei Wagen kann man also ziemlich ununterbrochen Theater spielen, wenn die Größe und Art der Szenerien ihre Verwendung zulassen.

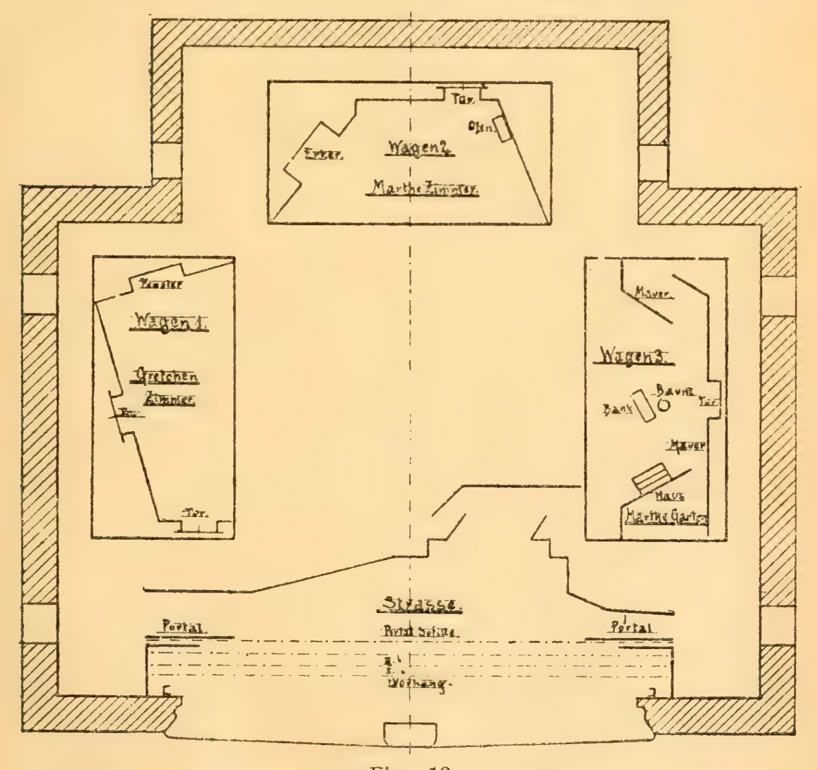
Für den „Faust“ wickelte sich das Ganze in der



Figur 9
Das Prinzip der Wagenbühne

Praxis nun so ab, daß dieses Wagensystem mit dem üblichen Hängeverfahren (Bogensystem) und zum Teil auch mit dem Prinzip der Schachtelbühne vereinigt wurde.

Die ersten Szenen der Gretchen-Tragödie haben in meiner Bearbeitung zum Beispiel folgende



Figur 10

Anordnung der Wagen vor Beginn der Gretchen-Tragödie

dekorative Rahmen: 1. Straße, 2. Gretchens Zimmer, 3. Straße, 4. Marthes Zimmer, 5. Marthes Garten. Die Bühne sah hier mit Beginn der Gretchen-Tragödie, also nach der großen Pause, folgendermaßen aus:

Die Straße war als Hängestück durchgebildet. Auf Wagen I stand Gretchens Zimmer, auf Wagen II Marthes Zimmer, auf Wagen III Marthes Garten. Zunächst spielte also die Straße, deren Bogen nach Schluß der Szene schnell in die Höhe gingen. Dann wurde Wagen I mit Gretchens Zimmer vorgeschwenkt und nach dem Fallen des Vorhangs wieder an die alte Stelle gebracht, da man es für eine spätere Szene nochmals brauchte. Die Straße kam jetzt zum zweiten Male herunter. Nachdem sie gespielt hatte, wurde Wagen II mit Marthes Zimmer vorgerollt, nach Schluß der Szene wieder auf die Hinterbühne gebracht und dort abgebaut und für eine spätere Szene mit einer neuen Dekoration hergerichtet. Dafür schwenkte jetzt Wagen III mit Marthes Garten ein und spielte. Und so weiter. Für tiefere Szenen wurden dann zwei je mit der Hälfte der betreffenden Dekoration bebaute Wagen genommen und aneinandergerückt. Oder die vordere Bühne konnte, wie zum Beispiel für den Platz bei Valentins Tod, mit Versatzstücken durchgebildet und ein höher gelegener Stadtteil von hinten her auf einem Wagen herangeschoben werden.

Ähnlich wickelte sich auch die technische Anlage

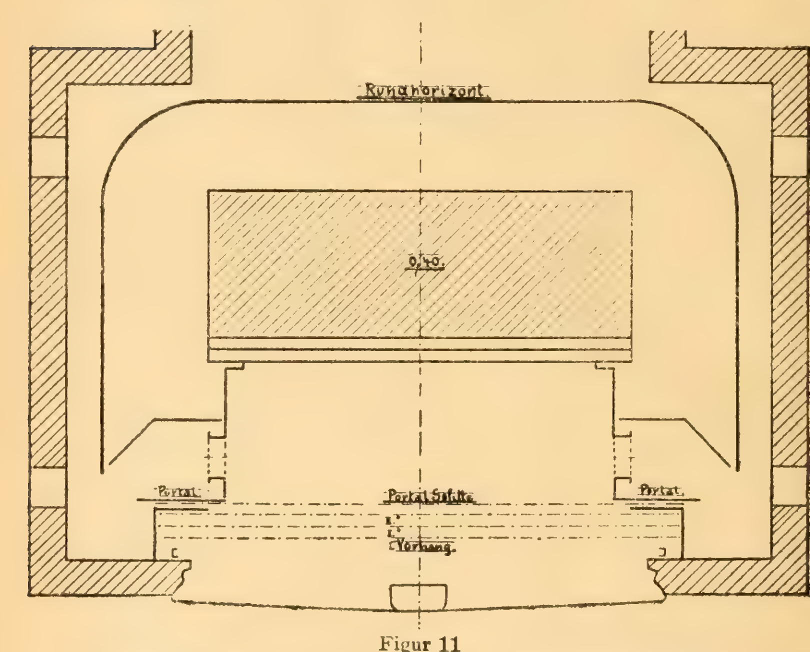
der ersten Szenen ab. Der Prolog im Himmel spielte vor dem Rundhorizont mit Benutzung hochgestellter Versenkungen. Da das Vorspiel auf dem Theater gestrichen war, rollte dann sofort das auf einem Wagen fertig aufgebaute Studierzimmer von der Hinterbühne her vor. Während des Spiels wurde der Osterspaziergang vorbereitet, und zwar so, daß man die verschiedenen Fronten entsprechend weit auseinandergeschwenkt ließ, um den Studierzimmerwagen hindurchführen zu können. Nach Schluß des Osterspaziergangs rollte der Wagen zur zweiten Studierzimmer-Szene vor und blieb auch für Auerbachs Keller vorn stehen. Die Dekoration des Studierzimmers wurde nur in einzelnen Teilen ausgewechselt — das Kreuzgewölbe mit den Pfeilern konnte für beide Szenerien Verwendung finden — und bekam andere Möbel. Nach Schluß der Szene brachte man den Wagen nach hinten zurück, denn die Hexenküche bestand aus einem einzigen riesenhaften Kessel, der von schwarzen Tuchlappen als Hängestücke umrahmt war.

* *
*

„Götz von Berlichingen" auf der Verwandlungsbühne.

Meine Bearbeitung des „Götz von Berlichingen", die auf der eigentlichen (zweiten) Ausgabe des Werkes von 1773 beruht, aus der spätern Theaterfassung einige wirksame Szenen und aus dem Ori-

ginal nur einige Ausdrücke herübergenommen hat, verlangt immer noch einen einundzwanzigmaligen Szenenwechsel auf zwölf verschiedenen Schauplätzen.



Figur 11
Grundriß der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne

Die Inszenierungsaufgabe war folgende: Der „Götz" sollte auf diese Weise mit einer einzigen größern Pause, nach dem dritten Akt (13. Bild), sonst aber ohne merkliche Einschnitte dargestellt werden. Denn mehr wie bei jedem andern Klas-

siker hängt die Wirkung des aus lauter kaleidoskopartig aneinander gereihten Szenen bestehenden Dramas vorwiegend davon ab, daß der Zuschauer möglichst in der Illusion bleibt und nicht gezwungen wird, nach jedem Bilde gleichsam erst wieder einen neuen Anlauf zu nehmen.

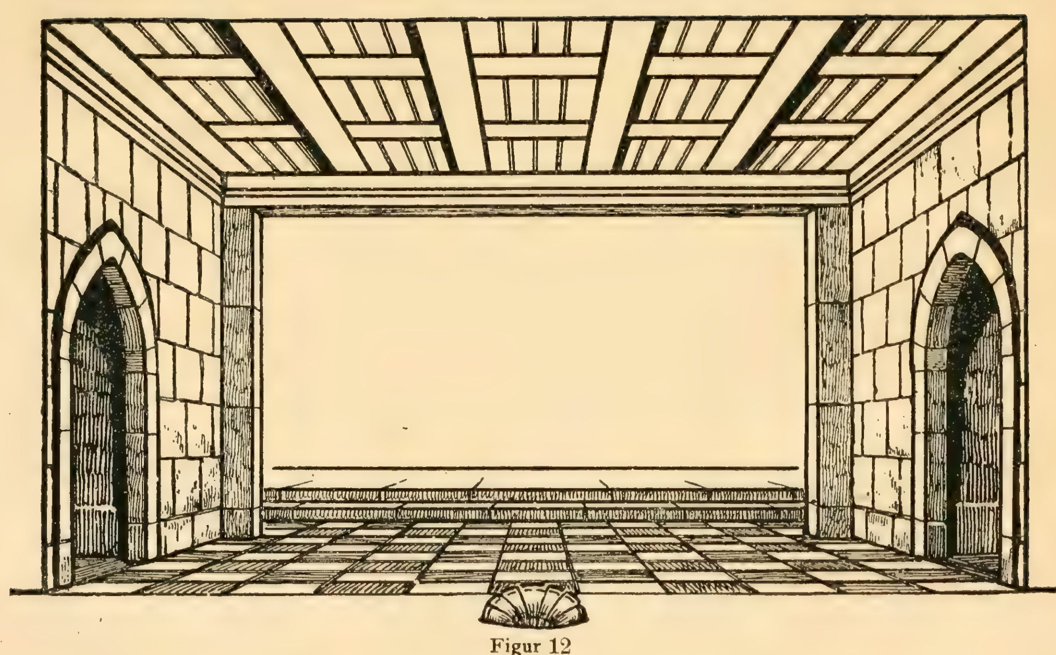
Da hier nun kleinere Räume, Säle, Zimmerfluchten, Gartenausschnitte, freie Gegenden und so weiter zwanglos aufeinanderfolgen, war mit dem Schachtelsystem nichts zu erreichen. Auch hat die Bühne des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg eine so geringe Tiefe und bei einer ungewöhnlich breiten Proszeniumsöffnung so wenig Nebenraum an der Seite, dazu noch so mangelhafte technische Einrichtungen, daß auch von einer nur teilweisen Anwendung des Wagensystems nicht die Rede sein konnte. Ich kam deshalb auf den Ausweg, der Insenierung eine Art von neutraler Bühne zugrunde zu legen, die gleichsam als Gerippe das ganze Stück hindurch stehen blieb und den verfügbaren Spielraum in eine vordere und eine hintere Bühne aufteilte. Das ging um so eher an, als die dichterische Anlage und Durchführung des „Götz“ mit seiner holzschnittartigen Struktur der Handlung und der Charaktere eine dekorative Vereinfachung fordert, wenn die wenigen szenischen Elemente bei guter Gliederung und schlagender Symbolik nur malerisch wirksam ausgestaltet werden.

Die neutralen Elemente der Inszenierung be-

standen zunächst aus zwei seitlichen, rechtwinklich zum Proszenium stehenden, 3,30 m langen und 5,50 m hohen Wänden, die eine einfache Balkendecke trugen (der vordern Bühne) — und aus einem um drei Stufen, also um 60 cm erhöht liegenden, von dem Rundhorizont umschlossenen Plateau (der hintern Bühne).

Die seitlichen Abschlußwände der vordern Bühne, die wie alle neutralen Elemente in einer indifferenten, grauen Farbe gehalten und aus großen Quadern bestehend gedacht waren, hatten in der Mitte eine etwa 2 m hohe und 1,25 m breite Öffnung, die bald als Durchgang, bald als Tür oder Fenster benutzt — bald durch einen Kamin ganz verstellt oder durch einen Vorhang abgeschlossen werden konnte. Während nun die Bogen und Prospekte der hintern und die Wandflächen-Bekleidungen und -Verzierungen (wie Bilder, Statuetten, Waffen), die Möbel, Teppiche und Rüstungen der vordern (und zum Teil auch der hintern) Bühne jedesmal schnell ausgewechselt wurden, ergab sich nach Zwischenpausen von einer bis anderthalb Minuten jedesmal ein ganz anderes Bild.

Im einzelnen gingen die Verwandlungen zum Beispiel folgendermaßen vor sich. Für die Schänke im Walde (2. Bild) blieb die vordere Bühne ganz neutral, während nur die hintere Bühne durch einen Waldprospekt abgeschlossen und durch einen Waldbogen gegliedert war. Auf der rechten Seite

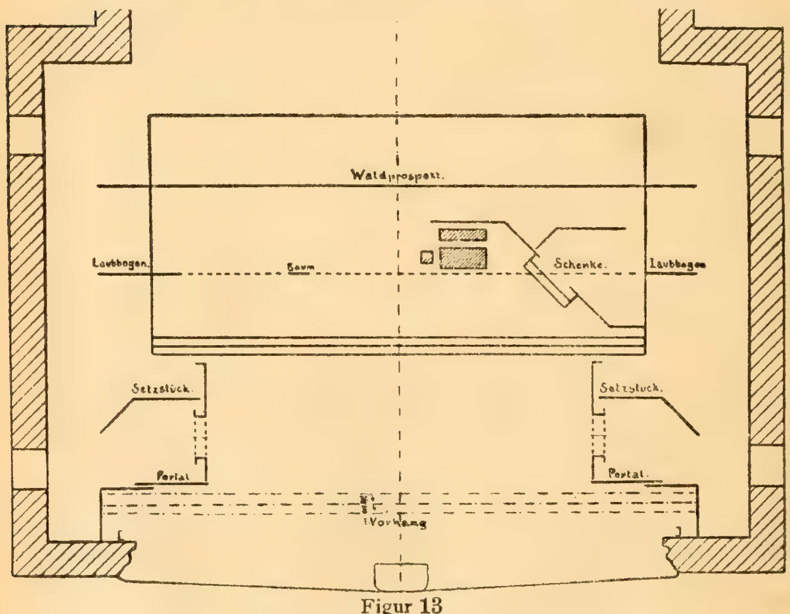


Figur 12

Ansicht der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne

stand das einfache Dorfwirtshaus mit Tisch und Bänken.

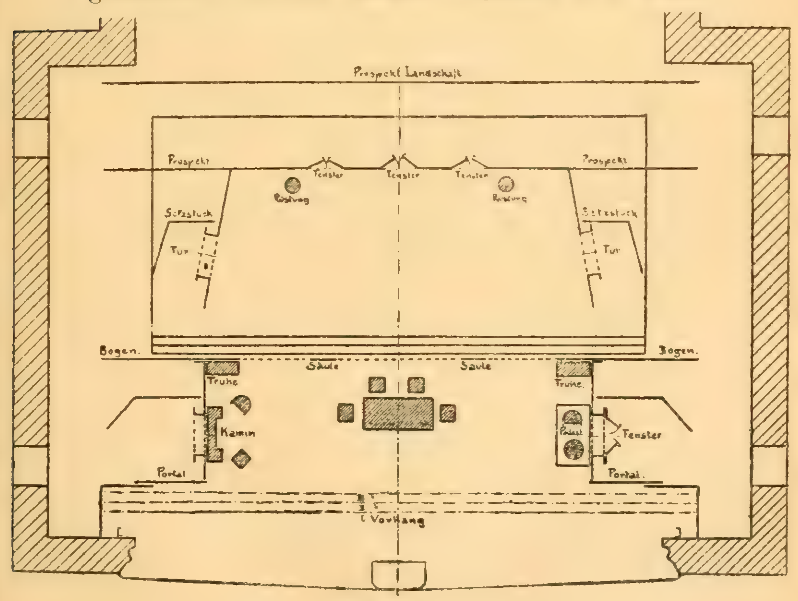
Für die Verwandlung zur Halle in der Burg Jaxthausen (3. Bild) wurde dann der Prospekt ausgewechselt, der Bogen ging ebenfalls weg, und unmittelbar hinter den seitlichen Wänden der vordern Bühne kam ein neuer Bogen mit drei Öffnungen herunter. Vorn rechts wurde die Öffnung als Fenster ausgebildet, vorn links durch einen Kamin verstelt. Die nötigen Möbel (ein großer Eßtisch mit Stühlen in der Mitte und Sessel am



Figur 13
Götz, Schenke im Walde

Kamin und auf dem kleinen Podest am Fenster). dazu Rüstungen, alte Flinten, Schilde und ein paar einfache Teppiche vervollständigten die Szenerie.

Für das nächste (4.) Bild, den Speisesaal im Bischofspalast zu Bamberg kam statt des Prospekts ein Bogen mit zwei seitlichen Öffnungen herunter, hinter dem ein Rundgang mit Fenstern ins Freie angeordnet wurde. Die Tafel stand mitten auf dem Podest. Unten rechts wurde das Fenster durch eine Tür ersetzt und links der Kamin ausgewechselt. Andere Möbel, Teppiche und Felle,

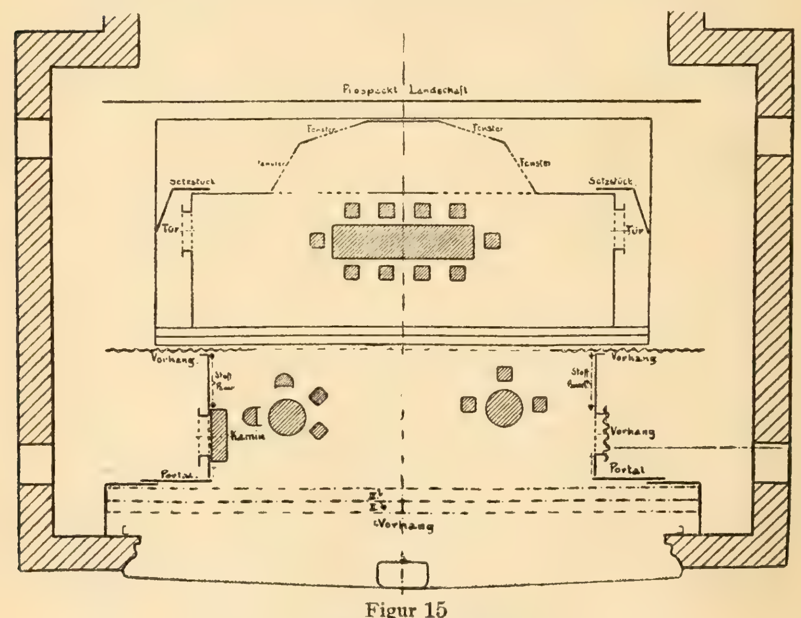


Figur 14

Götz, Halle in Jaxthausen

Wandbespannungen und Heiligenbilder gaben dem Raum einen besondern Charakter.

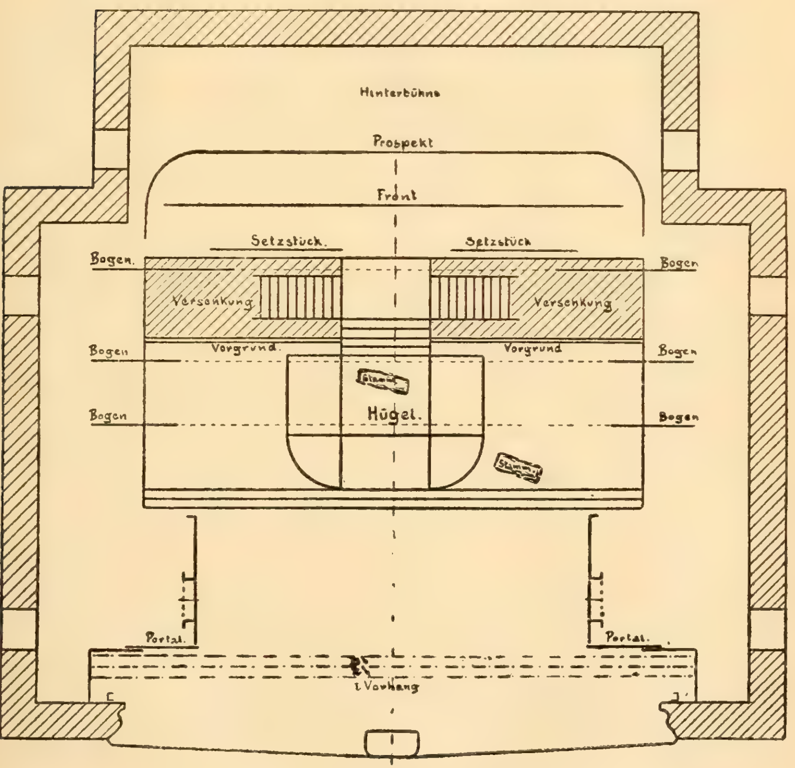
Auch die im Freien spielenden Szenen konnten zwanglos in den Rahmen der Verwandlungsbühne eingefügt werden, indem man alle Möbel und sonstigen Ausstattungsgegenstände entfernte, so daß die vordere Bühne ihr neutrales Aussehen wiederbekam, und nur die hintere Bühne zum Landschaftsbilde ausbaute. Die vordere Bühne wirkte jetzt bei entsprechend indifferenter und matter Beleuchtung ausschließlich als vertieftes Proszenium



Figur 15

Götz, Speisesaal im Bischofspalast

und verstärkte die reliefartige Gestaltung der Szene. Da die handlungsreichen, auf groben Effekten ruhenden Bauernschlachtszenen des „Götz“, die ohne besondere psychologische Feinheiten vorüberfliegen, der reliefartigen Darstellung entgegenkamen, entstanden ausgezeichnete malerisch-pla-



Figur 16
Götz, Feld (Bauernschlacht)

stische Wirkungen. Namentlich das nächtliche Bauerngeraufe zu Anfang des fünften Aktes, wo sich die Figuren vor einem blutroten Hintergrund als schwarze Silhouetten bewegten, gab einen originellen Bildeffekt.

Dabei war auch hier die szenische Ausstattung die denkbar einfachste. Der vordere Teil der Hinterbühne stellte einen Hügel dar, der nach links und rechts und nach vorn und hinten zu abfiel Und der hintere Teil war versenkt und ergab damit wirksame Auftrittsmöglichkeiten für die verschiedenen Bauerntrupps.

Natürlich stellen nicht alle Werke, nicht einmal alle Klassiker, an die technische Kunstfertigkeit des Regisseurs und seiner Helfer die Ansprüche unserer drei Beispiele. Es wird aber unter den bedeutenderen Dichtungen der Bühne nur ganz wenige geben, wo man nicht die rein technische Bewältigung nach irgendeiner Richtung hin planmäßig behandeln könnte und müßte. Meistens dürfte es dabei auf eine geschickte Verbindung der verschiedenen Systeme herauskommen.

Da neuerdings eine Anzahl größerer Theater eine auflegbare Drehbühne zur Verfügung haben, lassen sich mit Erfolg praktische Kombinationen von Drehbühne und Schachtelbühne, vor allem aber von Drehbühne und Verwandlungsbühne erzielen. Mein Versuch, den „Don Carlos" mit seinen achtzehn Bildern auf einer nur einmalig bebauten Drehbühne zu bewältigen, ist ausgezeichnet gelungen.

Die vier verschiedenen, von vornherein aufgestellten Dekorationen wurden durch charakteristische Änderungen nach Bedarf verwandelt, und so leicht auf die notwendigen neun verschiedenen Schauplätze gebracht.

X

Es scheint, als ob es für jeden Fall nur eine einzige ganz richtige Inszenierung gäbe: nämlich die der dichterischen Anschauung. Dazu müßte der Dichter allerdings jedesmal ein geborener Dramatiker und gleichzeitig auch sein eigener Regisseur sein. Da er nun aber die dramatische Technik durchaus nicht immer genügend beherrscht und selten, man kann sagen fast niemals über die weitverzweigten und eigentümlichen Begabungen und Kenntnisse des leitenden Bühnenfachmanns verfügt, so braucht er für die Darstellung seines Werkes unbedingt noch einen zweiten Künstler: eben den Regisseur, der also nicht allein die mehr mechanische Umsetzung der im Buche festgelegten dramatischen Dichtung in die Erscheinungsform der Szene vollziehen lassen, sondern dem auf ihn angewiesenen Dichter mit selbständigen dramaturgischen Einfällen zu Hilfe kommen muß.

Das einzelne Werk kann deshalb streng genommen niemals ganz so zur Darstellung kommen, wie es sein geistiger Urheber erlebt und empfunden hat, weil sich die Persönlichkeit des Regisseurs mit seiner eigenen Persönlichkeit niemals decken wird. Es muß vielmehr genau so viel verschiedene und verschiedenartige Bühnendarstellungen geben, als verschiedene Regisseure für die einzelnen Aufführungen an der Arbeit waren.

Sind dise Regisseure nun wirklich Künstler und als Künstler (und Menschen) gewissenhafte, unermüdliche, ganz der jeweiligen Aufgabe hingegebene Mit- und Nacharbeiter des Dramatikers und können sie sich auf ein in Stilfragen ganz und gar verläßliches und begeisterungsfähiges Personal stützen, so gibt es für jeden Fall nicht nur eine einzige ganz richtige Inszenierung, sondern ebensoviel an sich richtige Inszenierungen, als solche maß- und zielsichere Regisseure ihre Hand im Spiele hatten. Und zwar wird die einzelne Inszenierung um so bedeutender und wirksamer sein, je klarer, anschaulicher und schlagender der Regisseur den dichterisch-dramaturgischen Verlauf der Handlung (das Buch) in einen bühnenmäßig-dramaturgischen Verlauf der Szene (die Aufführung) umzusetzen vermag, wobei es oft geradezu notwendig ist, daß der Regisseur für den ganzen Akt, für den einen oder andern Auftritt oder für die Darstellung irgendeiner wichtigen Einzelheit eine szenische Lösung findet, die dem Dichter selbst in dieser Fassung nicht vorgeschwebt hat und die an Intensität des Ausdrucks und Eigenartigkeit der Erfindung manchmal sogar über das vom Dichter Gewollte noch hinausgehen und damit eine Steigerung der dichterischen Vision bedeuten kann.

Diese mehr selbständigen szenischen Einfälle des Regisseurs müssen natürlich immer ihre letzten Wurzeln in der Dichtung selbst haben, wenn sie auch sehr oft jenseits des unmittelbaren Dichter-

willens liegen. Ich erinnere mich da eines Abends, wo Arthur Schnitzler neben mir in der Direktionsloge saß, um sich eine Vorstellung seiner Tragikomödie „Das weite Land“ anzusehen. Bei einer Regienuance des zweiten Aufzuges wandte er sich plötzlich zur Seite und gab seinem Erstaunen Ausdruck, daß dieser Darstellungseinfall — der ihm übrigens durchaus zusagte — in seinem Stück enthalten wäre. Und als sich Hans Müller einmal seinen Einakterzyklus „Gesinnung“ bei mir im Theater ansah, geriet er bei einer dramaturgischen Pointe, die einer meiner Schauspieler herausgefunden und szenisch sehr wirksam geformt hatte, geradezu außer sich, daß er als Dichter nicht selbst darauf gekommen war.

Der Regisseur ist also nicht nur ein ausführendes Organ, gleichsam die lange Hand des Dichters, sondern ein sehr notwendiger, schöpferisch tätiger Mitarbeiter an der Umsetzung der literarischen (Buch-) Werte in die bühnenmäßigen (Aufführungs-) Werte. Er muß in erster Linie für die grundlegende dichterisch-dramatische Idee mit den Darstellungsmitteln der modernen Bühne den entsprechenden szenischen Ausdruck suchen: das heißt für das Werk oder für jeden einzelnen Akt den grundlegenden Regieeinfall haben. Dadurch unterscheidet sich ja der heutige Regisseur, der Regiekünstler, von dem frühern Kulissenbeamten dieses Namens, der im Grunde nur darauf zu achten hatte, daß das Exempel glatt und sicher aufging — daß

die Personen, die miteinander sprechen sollten, zur rechten Zeit beieinanderstanden, daß ein gewisses Tempo gehalten wurde, die einzelnen Auftritte zwanglos aneinanderschlossen und was dergleichen allgemeine Dinge mehr sind.

Springt dieser grundlegende Einfall dem Regisseur nicht bei der ersten Lektüre des Stückes gleichsam intuitiv in seine Vorstellung hinein, so muß er das Buch gründlichst durcharbeiten, bis sich ihm der Kern des Ganzen oder des einzelnen Aktes allmählich herausschält — bis die nach Sarcey so genannte „scène à faire" mit aller Unzweideutigkeit erkannt und sogleich zu einer sichern plastischen Anschauung verdichtet wird. Erst mit dieser szenischen Grundidee für die Darstellung des Hauptvorgangs im Akt — dem sich dann nach vorwärts und rückwärts die übrigen Szenen zwang- und mühelos anzuschließen haben und tatsächlich immer auch anschließen, wenn der Einfall gut und treffend ist — gelangt der Regisseur zur Durchbildung des betreffenden Raumes. Erst mit der dramaturgischen Situation entsteht der Dekorationsentwurf.

Die Anlage des Spielplatzes hat also ausschließlich nach den Anforderungen des Spiels zu geschehen, und nicht allein nach äußern historischen oder gesellschaftlichen Normen, ja nicht einmal immer streng nach den Bühnenanweisungen des Dichters, der hier oft des Guten zu viel gibt oder charakteristische äußere Darstellungswerte unbe-

achtet läßt. Dabei soll die Bühne im allgemeinen nicht mehr Dinge aufweisen, als der Regisseur zu seiner Inszenierung auch wirklich braucht. Was dort oben herumsteht oder herumhängt, muß jedesmal auch seine bestimmten Darstellungswerte haben. Alles Überflüssige ist im Theater vom Übel. Es lenkt nur ab und verwirrt. Zu einfach kann man auf der Bühne nie werden. Und zu klar auch nicht. Die primitivste Inszenierungsidee ist immer die beste. Es muß nur eine wirklich schlagfertige und zeugungskräftige Idee sein: ein wirklich produktiver Einfall, der fortwährend das ganze Stück hindurch immer weitere Kreise zieht und schließlich den ganzen Aktverlauf zwanglos beherrscht.

Ich möchte den wichtigen Satz vom grundlegenden Regieeinfall an einigen praktischen Beispielen zu erläutern versuchen.

1. Im zweiten Akt von Schillers „Piccolomini" ist die von Wallenstein geleitete Sitzung der Generale mit dem kaiserlichen Abgesandten von Questenberg zweifellos die für den Gang der Handlung wichtigste Szene, vielleicht die wichtigste Szene der ganzen Trilogie überhaupt. Auf diesen Vorgang hin muß also der Spielplatz des Aktes komponiert werden. Die vorhergehenden Frauen- und die Illo-Tertzky-Szenen sowie die Huldigung der Generale am Schluß des Aktes haben sich dem einzufügen. Der Kriegsrat erfordert eine lange, für etwa zwölf Personen Platz bietende Tafel, die vom Fenster aus an der linken

Schmalseite der Hinterwand parallel läuft und den größern Teil des viereckigen Zimmers einnimmt. Die Hinterwand erweitert sich rechts zu einem erhöht liegenden Vorraum, der geradeaus in die Gemächer Wallensteins und rechts auf den Korridor, also nach draußen führt. Die rechte Schmalseite wird größtenteils von dem Kamin eingenommen, vor dem ein Sessel für die Herzogin steht. Eine kleine Tür hart am Proszenium rechts führt in die Wohnung der Frauen. Weiterer Möbel und Ausstattungsgegenstände bedarf es nicht. Nur daß an den Wänden einige große Ahnenbilder hängen und auf dem Kaminsims ein paar silberne Prunkleuchter stehen.

In einer vom Dichter meisterhaft bewältigten Szene ist nun den Zuschauern nicht nur der Gegensatz zwischen Wallenstein und dem durch Questenberg vertretenen Kaiser zu entwickeln, sondern vor allem auch das Verhältnis des ältern Piccolomini zu diesen beiden zu charakterisieren, womit dann erst der Knoten der eigentlichen Handlung geschürzt werden kann. Oktavio spricht in der ganzen Szene nicht ein Wort und steht dennoch durchaus im Mittelpunkt der Vorgänge. Aus seinem ganzen Verhalten soll die unselige Zwitterstellung seinem Feldherrn und seinem Kaiser gegenüber deutlich werden. Die Figur des Oktavio muß sich in dieser Szene vollends zum Gegenspieler des Titelhelden entwickeln, wozu ihm die Regie durch geschickte Gruppierungen und durch eine dominie-

rende und charakteristische Stellung innerhalb der übrigen Figuren Gelegenheit zu geben hat. Sie darf sich nicht darauf beschränken, ausschließlich so etwas wie einen Redekampf zwischen Wallenstein und Questenberg darstellen zu lassen, in dem Oktavio, wie die anderen Generale auch, lediglich Zuschauer ist, sondern wird Mittel und Wege finden müssen, um die dramaturgische Situation zwischen den drei führenden Personen — Wallenstein und Questenberg einerseits und Oktavio anderseits — mit entsprechenden szenischen Mitteln klarzulegen.

Dies kann etwa folgendermaßen geschehen. Wallenstein sitzt an der linken, Questenberg an der rechten Schmalseite des Tisches. An den Längsseiten haben die Generale ihrem Range nach Platz genommen. Unter ihnen, etwa in der Mitte der hintern Reihe, Oktavio. Mit der Zuspitzung der von vornherein sehr gespannten Debatte steigt auch die Erregung der zu Wallenstein haltenden Offiziere. Bei besonders markanten Stellen der Diskussion springt bald der eine, bald der andere von seinem Sitze auf, so daß sich das Bild der Tafel fortwährend ändert. Max Piccolomini hat schon sehr bald, bei der ersten an ihn gerichteten Frage, seinen Platz neben Questenberg verlassen und sich dicht neben Wallenstein gesetzt. Buttler ist bald gefolgt, auch Tertzky und Illo. Und immer enger scharen sich mit fortschreitendem Redekampf die Generale um den jetzt ebenfalls aufrechtstehen-

den Feldherrn. Nur Questenberg wahrt seine Gelassenheit und bleibt am andern Ende des Tisches sitzen. Und Oktavio. Auch er hat seinen Platz behalten und sitzt unbeweglich an der hintern Längsseite: allein — zwischen dem von seinen heftig gestikulierenden Generalen umgebenen Wallenstein (an der einen) und dem in unentwegter Ruhe seinen Handschuh knöpfenden Questenberg (an der andern Seite der Tafel). Das szenische Bild gibt so für einige Augenblicke die dramaturgische Situation mit größter Deutlichkeit wieder. Oktavio schlägt sich nicht zu den Generalen und damit unzweideutig zu Wallenstein und darf wiederum auch nicht die Partei des Kaisers ergreifen. Er wählt vielmehr die Rolle des wohlerzogenen Etikettemenschen und kommt so geschickt an der gefährlichen Klippe vorbei, Farbe bekennen zu müssen. Dem Zuschauer wird durch die symbolische Bedeutung der Gruppenbildungen alles klar, wenn der Darsteller des Oktavio seine günstige Stellung im Ensemble schauspielerisch nur einigermaßen auszunutzen versteht.

2. Natürlich wird es nicht immer möglich sein, die grundlegende Regieidee aus der innern Struktur der Handlung zu gewinnen. Vielfach kann auch die geschickte Benutzung äußerer Momente zu einem glatten Verlauf des Aktes führen. Vornehmlich wird bei großen Ensemble- und Massenszenen oft eine möglichst klare Gliederung der räumlichen oder landschaftlichen Verhältnisse

ausreichen, um eine wirksame Inszenierung zu ermöglichen. So zum Beispiel im Osterspaziergang des „Faust“, wo es sich eigentlich mehr um ein technisches Inszenierungskunststück als um ein geistvolles, auf tiefer liegenden dramaturgischen Ideen ruhendes Regieproblem handelt.

Die Situation ist im Grunde sehr einfach. Faust soll in Beziehung und in Gegensatz zum Volk gebracht werden: zu geputzten Menschen allerlei Art und Standes am Osternachmittag. Der Regisseur hat vor allem ein zwangloses Ineinandergreifen der einzelnen Episoden und eine gewisse Durchsichtigkeit der volkstümlichen Motive zu veranlassen. (Ich will und kann hier auf den Streit der Meinungen über die Anlage und Durchbildung der Dekoration für den Osterspaziergang nicht weiter eingehen. Ich lege der Einfachheit halber die Auffassung zugrunde, die bei meiner Mannheimer „Faust“-Inszenierung durchgeführt wurde.)

Den Mittelpunkt der ganzen Szenengruppe bildet der Tanz im Freien, so daß man als Spielplatz wohl am besten eine Verbreiterung der Landstraße halbwegs zwischen Stadt und Dorf annimmt. Ganz rechts steht ein einfaches Wirtshaus, mehr nach links, ziemlich im Vordergrunde, eine Linde. Die Straße verläuft von rechts-hinten nach links-vorn schräg über die Bühne und zweigt ziemlich vorn nach beiden Seiten je einen Fußweg ab. Der eine führt nach links zu einer dem Publikum sichtbaren Erhöhung mit dem Stein, der andere

nach rechts vor dem Baum durch und hart an der Schenke vorbei ins Proszenium hinein. Mit diesen vier Auf- und Abgängen, zu denen noch als fünfter die Schenke selbst kommt, ist das Treiben der an- und abflutenden Spaziergänger zu bewältigen und das Hin und Her ihrer Beziehungen klarzulegen. Alles was zur Stadt gehört (Bürgermädchen, Schüler, Soldaten, die Alte) kommt von rechts-hinten und geht nach links-vorn zum Dorf oder nach rechts-vorn zu einem längern Feldspaziergang. Und alles, was zum Dorf gehört (Bauern und Bäuerinnen, Bettler, Dienstmädchen, Musikanten), kommt von links-vorn, geht weiter nach rechts-hinten zur Stadt, bleibt in oder vor der Schenke oder geht ebenfalls feldeinwärts nach rechts-vorn. Zur Kernszene des Ganzen, zum Reigen unter der Linde mit Faust als Zuschauer und zur nachfolgenden Überreichung des vom Volk kredenzten Ehrentrunks eilen die verschiedenen Spaziergänger dann von überall her herbei und füllen als Tanzende oder Publikum die Bühne. Erst mit einbrechender Dunkelheit verliert sich die Menge: die Städter nach rechts-hinten, die Dörfler nach links-vorn. Einige gute Zecher machen es sich im Schenkzimmer bequem, und einige verlorene Paare stehlen sich nach rechts-vorn ins Feld davon. Faust und Wagner schlendern langsam nach hinten-links den kurzen Weg zur Anhöhe hinauf, der bisher von niemandem sonst benutzt wurde. Und der Akt klingt mit der Pudelszene elegisch aus.

3. Ganz so einfach pflegt nun aber die Frage nach der grundlegenden Regieidee nicht immer zu liegen. Namentlich für Stücke allgemeinerer und konventionellerer Art, wie zum Beispiel für moderne Gesellschaftskomödien, die sich meist in den ewig gleichen Rahmen unter annähernd denselben äußeren Bedingungen abspielen. Hier muß man oft viel weiter ausholen, um zu einem einigermaßen originellen und doch zutreffenden, das heißt organischen, dem Ganzen nicht künstlich aufgepfropften Regieeinfall zu kommen.

Ganz interessante Inszenierungsprobleme scheinen mir in diesem Sinne die Komödien von Oscar Wilde zu bieten. Die Schwierigkeit ihrer Bühnendarstellung besteht vor allem darin, daß sie zwar in unseren Tagen und in einer uns höchst vertrauten Umwelt spielen, daß es sich aber doch nicht um realistisch-konventionelle Unterhaltungsstücke, sondern um satirisch-groteske Persiflagen ganzer Gesellschaftsschichten, also um Stilstücke handelt. Die Personen sind hier Menschen und doch keine Menschen, ihre Reden sind wahr und nicht wahr. Die Situationen sind möglich und doch nicht möglich und dadurch zu höchst amüsanten Karikatursymbolen einer recht steril anmutenden Gesellschaftsform geworden. Das Ganze gibt sich durchaus als Spiel, als Spiel mit den konventionellen Werten des modernen Gesellschaftslebens, die sofort komisch wirken, wenn man sie aller psychologischen Voraussetzungen entkleidet und als einfache Tatsachen

behandelt oder gar in die Sphäre travestierender Betrachtungsweise hebt. Die ironisch-skeptische Welt- und Lebensanschauung Wildes glaubt den Dingen lustspielmäßig dadurch am besten beizukommen, daß er alle die vielen eingefrorenen Begriffe im Denken und Fühlen, Tun und Lassen der Majoritätsanschauung beziehungslos durcheinanderwirbelt. Und diesen Wirbel auf seine Leitlinien zurückzuführen, ein verhältnismäßig faßbares Schema des Bühnenspielens klar heraustreten zu lassen, ist dann die Aufgabe einer weniger psychologisch als stilistisch verfeinerten modernen Schauspielkunst und einer ebenfalls stilistisch produktiven Regiebegabung. Die Wildeschen Komödien können nicht wie Blumenthalsche Harmlosigkeiten und auch nicht wie französische Boulevardschwänke gegeben werden, was ja leider noch fast immer geschieht.

Die ästhetische Form der bühnenmäßigen Gliederung für Wildes Stücke ist vielmehr in gleicher Weise abzuleiten aus ihrer dramatischen Anlage, ihrer äußern und innern Struktur und aus den typischen Eigenartigkeiten, den gesellschafts-psychologischen Bedingungen des englischen home life. Der Engländer ist im Verkehr mit anderen steif und korrekt, beim Reden und Handeln klar und zielbewußt, in seinen Ansprüchen trotz einer gewissen Neigung für komfortable Lebensführung nüchtern und praktisch. Er huldigt dem Grundsatz einer möglichst geringen Kraftentfaltung für

einen möglichst großen Effekt. Er ist Systematiker aus Prinzip, ein Sklave des jedesmaligen Systems, also unfrei, gebunden und ganz und gar unromantisch. Am Anfang seines Handelns steht der vernunftgemäße Einfall. Dabei verrät der Engländer immer nur das Notwendigste, also das gerade Praktische, das Praktisch-Notwendige. Er spart nicht nur mit Seele, Sinnen und Nerven, wo er immer kann, sondern läßt die anderen aus geschäfts- und lebenstaktischen Gründen immer nur wissen, was sie im Augenblick angeht. Er interpretiert den anderen immer nur das, was er gerade vor hat. Prinzipielle Erörterungen über seine Persönlichkeit, sein Wesen, sein Tun und Lassen liebt er nicht. Das erscheint ihm zu wenig zweckvoll. (Das tun die Deutschen, und darüber lächelt er.)

Diese Grundeigenschaften der englischen Rasse bedingen demnach, im Verein mit der künstlerischen Eigenart Wildes, für den Darsteller seiner Komödien eine scharfe Profilierung in der Grundhaltung der einzelnen Figuren, in Maske, Anzug und Manieren, und eine zweckvolle Einfachheit in den Bewegungen, eine puritanische Gemessenheit ohne jede Floskelspielerei, überhaupt keine allzu hohe Temperatur der Gefühlsäußerungen. Als künstlerische Ausdrucksform für den architektonischen Bau des Spiels erscheint deshalb das Kunstmittel der Symmetrie dem eigentümlichen Wesen von Wildes dramatischer Dichtungsart am nächsten zu kommen:

das heißt eine regelmäßige, möglichst einfache Anlage des ganzen Spielplanes, ein möglichst dualistischer Verlauf der um eine Mittellinie gruppierten Stellungen und Bewegungen und die größte Sparsamkeit bei der Anwendung ornamentalen Zierats.

Die Personen der Wildeschen Komödien — ich denke da in erster Linie an „Bunbury“, dem strengsten und einheitlichsten aller seiner Stücke — sind nicht einen Augenblick ernst zu nehmen. Sie nehmen sich ja selbst nicht ernst, sich nicht und die anderen auch nicht und die eigenen Aussprüche und die Aussprüche der anderen erst recht nicht. Es fällt in „Bunbury“ überhaupt kein ernstes Wort. Und das macht seinen Wert aus. Die Komödie erscheint uns als ein unendlich graziöser und selbstgefälliger Ausfluß der Laune eines überlegenen Geistes, dem nichts heilig ist als die zur spielerischen Wirkung führende Verblüffung des konventionell gebundenen Publikums. Ihre Figuren sind also Silhouettenmenschen, Konturenmenschen. Es fehlt wirklich nicht viel und man könnte „Bunbury“ auf die Marionettenbühne bringen. Jedenfalls läßt sich hier auch auf dem Theater eine sehr lustige Gesellschaftsparodie gestalten, wenn man alles vermeidet, was an die turbulenten Inszenierungen der sonst üblichen Unterhaltungsstücke erinnert, sondern das Ganze in den Gruppierungen und Bewegungen, in Haltung und Sprechweise der Darsteller auf eine mehr schemenhafte Künstlichkeit zurückführt und damit das Spie-

lerische der Figuren und Situationen auch szenisch unzweideutig betont.

*   *
*

Der Regisseur ist Bildner. Nur daß sich seine Tätigkeit von der des bildenden Künstlers wesentlich unterscheidet: er hat seine Figuren nicht nur zu stellen, sondern auch zu bewegen. Seine Darstellung rechnet nicht mit dem Raum allein, sondern mit Raum und Zeit. Es handelt sich hier um das dramaturgisch-logische und dramaturgisch-ästhetische Zu- und Voneinandergehen der einzelnen Figuren: um das fortwährende Lösen alter und Binden neuer Gruppen — um eine rhythmische Gliederung des Aktablaufs nach den Bedingungen eines grundlegenden Regieeinfalls. Leider wird das ästhetische Prinzip der richtung- und gesetzgebenden Grundidee für den Ablauf der Gruppierungen in der deutschen Regiepraxis noch nicht genügend beobachtet. Der Regisseur hält sich hier im allgemeinen noch zu sehr zurück und überläßt das rein Bildmäßige im Ablauf der Szene dem Zufall, anstatt für jede, auch nur einigermaßen wichtige Situation bewußt die zutreffende Gruppierung zu erstreben. Er sollte in diesem Sinne viel mehr als szenischer Erfinder zu glänzen suchen. Der Dichter kann und wird ihm nur dankbar dafür sein.

*   *
*

Hat der Regisseur nun die „scène à faire“ des einzelnen Aktes als solche erkannt und mit ihrer Darstellung gleichzeitig den grundlegenden Regieeinfall gefunden, so wird er sich in vielen Fällen, namentlich bei komplizierten Stücken, einen allgemeinen Inszenierungsplan entwerfen: den Grundriß für die einzelnen Geschehnisse festlegen. Es gibt eine Ökonomie der Bühne, die nicht ungestraft mißachtet werden darf. Die meisten Inszenierungen des heutigen Theaters sind in diesem Sinne immer noch zu schlecht gearbeitet. Die Regisseure verstehen nicht zu komponieren oder geben sich doch nicht genug Mühe. Die bloße Intuition und vor allem die so viel gerühmte Praxis tut es allein nicht. Auf dem Theater kommt nichts von selbst. Das Bühnenspiel will bis ins Kleinste und Feinste angelegt und durchgeführt sein. Wenn man die Dinge laufen läßt, wie es der Zufall und die Schauspieler wollen, so gerät man sicher in eine Sackgasse oder erzielt jedenfalls keine Wirkung.

So ist zum Beispiel die Verteilung der Vorgänge über die ganze Ausdehnung des Spielplatzes und ihre richtige darstellerische Wertung im einzelnen und im Verhältnis zum Ganzen für den Verlauf des Aktes, für die klare Herausarbeitung der Situationen und Motive von größter Wichtigkeit. Nur durch geschickte und systematische, das heißt innerlich bedingte und durchsichtige Gruppierungen kann man die einzelnen Szenen und innerhalb der Szenen wieder die einzelnen Situationen vonein-

ander abheben und in die dramaturgisch-richtige, zweckvolle Beziehung zueinander setzen. Natürlich müssen diese bewußten szenischen Konstruktionen dann für den Zuschauer einen selbstverständlichen und zwanglosen Verlauf ergeben. Auch für diesen Fall ist immer der Regisseur der beste, den man nicht merkt — der es also versteht, seine szenischen Maßnahmen bei aller Schlagkraft im Grunde als unbeabsichtigt erscheinen zu lassen.

Was hier gemeint ist, kann am besten wiederum an einem praktischen Beispiel gezeigt werden. Ich wähle dazu den ersten Akt von Stefan Zweigs Tragödie „Das Haus am Meer", die zwar nicht sehr bekannt geworden ist, für unsern Zweck hier aber ganz besonders geeignet erscheint. Dieser erste Akt spielt in der Lotsenschenke einer deutschen Hafenstadt. Rechts vorn ist die Eingangstür. Von hier läuft eine Fensterwand schräg nach hinten zu dem großen Kamin. Links daneben führt eine Treppe in einen etwas höher gelegenen Wohnraum und dann weiter an der linken Begrenzungswand der Bühne entlang über ein Podest in den obern Teil des Hauses. Unter dem von viereckigen Säulen getragenen Podest steht der Ausschank. Im Raume selbst befinden sich vier große Tische. Zwei parallel der Fensterwand: der eine mehr am Kamin (1), der andere mehr an der Tür (2). Zwei parallel der Rampe: der eine in der Nähe des Schanks (3), der andere nicht weit vom Eingang (4).

Die Hauptszene des Aktes bringt nun eine Dop-

pelhandlung. Während die Werber ihr Opfer unter reichlichem Weingenuß zu beschwatzen versuchen, möchte der Lotse Thomas seiner Frau das Geheimnis ihrer Herkunft entlocken. Da diese Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau für die Handlung eine besondere Bedeutung hat und doch diskret gegeben werden muß, verlegt man sie am besten an einen der vorderen Tische, etwa an Tisch 3, während die ohnehin sehr deutliche Werbeepisode als Nebenhandlung gleichzeitig an einem der hinteren Fenstertische, etwa an Tisch 1 vor sich gehen kann. Diese Saufszene ist sehr charakteristisch und dauert ziemlich lange. Man sollte deshalb am Tisch 1 nichts anderes spielen lassen. Der Tisch 3 aber, wo die intime Aussprache des Lotsen-Ehepaares stattfindet, könnte zweckmäßig für alle mehr familiären Vorgänge des Aktes aufbewahrt bleiben. Nach hier verlegt man also die erste harmlos-gemütliche Szene zwischen den Wirten und dem jungen Seemann. Hier nimmt der vom häßlichen Verdacht gequälte Thomas Platz. Hier sitzen sich später Ohm und Neffe schweigend gegenüber. Der Tisch 4, der nahe der Tür steht, kann dagegen am besten als eigentlicher Fremdentisch benutzt werden. Der eintretende Gast sieht ihn zuerst und wird schon deshalb ohne Umschweife hier Platz nehmen. Auf diesen Tisch legt also der Offizier seine Sachen ab. Hier flegeln sich Werber und Sergeant hin, so daß sich auch die Erkennungsszene mit der Katharina hier abspielt. So bleibt

dann nur noch der Tisch 2, der vor dem ersten Fenster steht, übrig. Es liegt nahe, daß hier die Frau des Mannes gewöhnlich ihre Mußestunden verbringt, um auf die Gasse zu schauen oder auch Handarbeiten zu machen. Nach dort verlegt man also die Eingangsszene mit dem Ohm und das anschließende Gespräch der Eheleute nach dem Auftreten des Thomas.

Auf diese Weise sind die verschiedenen Tische nach allgemeinen und besonderen Gesichtspunkten gleichsam auf die verschiedenen Situationen verteilt. Jeder einzelne hat nach bestimmten dramaturgischen Grundsätzen seine ganz bestimmte Bedeutung und erhält damit seinen spezifischen Darstellungswert. Und in ähnlicher Weise werden dann auch noch die übrigen Gegenstände (die Bank am Ofen, der Sitz am Ausschank, die Bank vorn links am Schrank) und die zwischen den Tischen freigebliebenen Teile des Raumes für die verschiedenen Vorgänge in möglichst bewußter und charakteristischer Weise verwendet. Der nicht ganz einfache Verlauf des Aktes erhält damit seine Gliederung. Die dramaturgische Konstruktion wird schon rein bildmäßig klar und treffend betont, was die schnelle Aufnahme der kunstvoll verschlungenen Auftritte ihrer Eigenart nach und in ihrem Zusammenhang mit den übrigen bedeutend erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht.

XI

Die praktische Arbeit des Regisseurs sollte mit der Herrichtung des Bühnenbildes beginnen: mit dem Aufstellen der Dekorationen und Möbel und der Auswahl der Requisiten. Daß dies an unseren heutigen Bühnen nicht oder ungenügend geschieht, ist ein Grundfehler und der Ausgangspunkt vieler Entgleisungen und unsicherer technischer Verrichtungen am Abend. Auf den Proben werden, vielleicht mit einziger Ausnahme der Generalprobe, alle etwa vorkommenden Handgriffe nur markiert oder doch lässig ausgeführt und als etwas Nebensächliches behandelt. Es gibt aber in der Kunst nichts Nebensächliches. Auch der kleinste Vorgang ist im Rahmen des Ganzen wichtig.

Die Szene sollte vor den ersten Bühnenproben fix und fertig gestellt sein. Eine ausgiebige Dekorationsprobe ist schon deshalb unerläßlich, weil bei der Verwendung vorhandener Dekorationen das eine oder andere Stück umgemalt oder gar neu gemacht werden muß und bei neuen Dekorationen ebenfalls oft etwas zu ändern ist, wozu der Maler doch eine gewisse Zeit braucht.

Wenn auch im Verlauf der weiteren Proben hier und da noch Änderungen an der Durchbildung des Rahmens eintreten, so hat man den Schauspielern dennoch mit Beginn des Bühnenstudiums unter allen Umständen den vorläufig abgesteckten Plan ihrer Wirksamkeit zu zeigen. Sie müssen gleich

anfangs erfahren, wo sie spielen, in welcher Umgebung sie diesen ihren ganz bestimmten Menschen gestalten sollen.

So hätte alo mindestens die sogenannte Stellprobe möglichst mit vollem Ausstattungsapparat stattzufinden. Erst auf den weiteren, den sogenannten Stückproben, können die richtigen Dekorationen und Möbel durch Interimsgegenstände ersetzt werden, weil die guten Sachen durch den Transport von und nach den vielfach gar nicht einmal im Theater selbst liegenden Magazinräumen sehr leiden und die nötigen Arbeitskräfte nicht immer zur Verfügung stehen. Unsere Hof- und Stadttheater haben bekanntlich für jeden Abend eine andere, oft sehr komplizierte Vorstellung einzurichten, so daß sich der Regisseur dann für seine Vormittagsproben mehr, als ihm und seiner Kunst lieb ist, bescheiden muß.

Die Dichter früherer Perioden, besonders unsere Klassiker, gaben als Anweisungen für die äußere Gestaltung der Bühne bekanntlich nur kurze Stichworte. Bei Schiller heißt es einfach „Im Schloß zu Fotheringhay", „Vorzimmer", „Ein Palast" und so weiter. Höchstens wird der allgemeinen Bemerkung „Ein festlich geschmückter Saal" noch der ergänzende Satz hinzugefügt „Die Säulen sind mit Festons umwunden". Noch knapper ist Goethe in seinen Bühnenangaben. Selbst Heinrich von Kleist begnügt sich in seinem „Zerbrochenen Krug"

mit der lakonischen Anweisung „Eine Gerichtsstube“.

In solchen Fällen muß der Regisseur also nach selbständigem Ermessen inszenieren, was in der Praxis allerdings nicht immer zu günstigen Ergebnissen führt. Man denke nur an die nach dem Garten hin offenen, so gut wie unmöblierten Säle, an die stereotypen Rokokozimmer und an die Normallandschaft mit dem Schloß im Hintergrunde, die unseren Klassikeraufführungen noch vielfach als Rahmen dienen. Und doch sollte man meinen, daß nichts leichter wäre, als der Normalhalle, dem Saaltypus und der Idealgegend durch kleine Veränderungen, vor allem durch verschiedenartige Grundrisse, jedesmal ein eigenes Gepräge zu verleihen.

Die modernen Dichter tun dagegen mit ihren ausführlichen, oft ganze Seiten füllenden Bühnenanweisungen des Guten wiederum zu viel. Die neuere dramaturgische Kunst überläßt dem Regisseur und Darsteller so gut wie gar nichts mehr. Ihre Dichter beschreiben die äußere Erscheinung der einzelnen Figur und das ihr zukommende Milieu genau so, wie ihnen das Ganze vor ihrem geistigen Auge erschienen ist, ohne sich manchmal viel darum zu kümmern, ob diese Vorschriften in der Bühnenpraxis, das heißt nach den Grundgesetzen der Bühnenwirkung, überhaupt ausführbar sind. Sie greifen damit dem Regisseur vor, der es in diesen Dingen besser verstehen sollte und manchmal auch besser versteht.

Ganz besonders schlimm treibt es in dieser Beziehung der italienische Dramatiker Gabriele d'Annunzio, der sich nicht damit begnügt, in seinen szenischen Anweisungen die einzelnen Gegenstände auf das peinlichste herzuzählen, sondern so weit geht, die leblosen Dinge seiner Umwelt geradehin zu beseelen. So heißt es in der „Gioconda" von dem Salon Silvis: „Eine nachdenkliche Grazie scheint hier zu herrschen. Man fühlt die geheimnisvolle Übereinstimmung der Seele der Bewohnerin mit den von ihr selbst gewählten und sinnvoll geordneten Dingen. Durch beide Fenster strömt das Licht, der Hauch und die Melodie des Frühlings herein. Silvia lehnt am Fenster. Ihr Antlitz ist von der milden Luft umflossen. Im Hintergrunde erhebt sich der fromme, schöne Hügel." Oder im ersten Aufzuge des Schauspiels „Gloria": „Ein schwerer Tisch, ganz bedeckt mit Landkarten und Kriegsplänen, wie bei einem Feldherrn, nimmt die Mitte des Raumes ein; es ist, als wäre er noch beseelt von der eben daran vollbrachten Arbeit, von dem ernsten Nachsinnen dessen, der sich hinüberbeugt, von der einmütigen Zustimmung der Männer, die um ihn versammelt gewesen; er steht da, wie die unbewegliche Stütze, von der aus ein bahnbrechender Gedanke, eine ordnende Tatkraft ausstrahlen und sich weiterverbreiten soll." Diese Bemerkungen gehören, streng genommen, in einen Roman. Als Bühnenanweisung sind sie, wörtlich betrachtet, sinnlos. Man möchte es denn so auf-

fassen, als ob durch jene langen Beschreibungen Regiehilfen des Dichters beabsichtigt sind — als ob den Schauspielern Erläuterungen für die Anlage ihres Charakters gegeben werden sollen. Für diesen Fall mag der Regisseur in der einen oder andern Bemerkung immerhin einen Fingerzeig für seine Arbeit erblicken.

Etwas Ähnliches hat auch Bernard Shaw offenbar im Auge, wenn er in seinen Stücken nicht nur umfassende Vorbemerkungen gibt, die sich bisweilen, wie im „Schlachtenlenker", sogar zu einer regelrechten Einleitung steigern, sondern bei jeder Gelegenheit allerlei Notizen einfließen läßt, die ihrer Länge und der ästhetisierenden Art nach weit über das Gewöhnliche hinausgehen. Man kann allerdings nicht leugnen, daß die Anweisungen Shaws vielfach ein heikles schauspielerisches Problem äußerst geschickt streifen und dem nachschaffenden Künstler zur restlosen Ausdeutung der Situation oder des Dialogs anzuregen vermögen.

Diese Art der Regiehilfen mag also noch hingehen. Unleidlich wird es aber, und zwar für den Regisseur und für die Schauspieler in gleicher Weise, wenn der Dichter seine Szenen mit Bühnenanweisungen derart übersät, daß gleichsam ein bis ins kleinste ausgearbeitetes Regiebuch entsteht. Dies Verfahren scheint in letzter Zeit, namentlich für das moderne Stück, beliebt zu werden. Wir danken es, glaube ich, Hermann Bahr, der bei Reinhardt inzwischen umfangreiche Studien getrieben

und dabei offenbar großes Interesse für die Feinheiten der Regiekunst gefaßt hat. Und Arthur Schnitzler und andere sind ihm darin gefolgt.

Die Dichter meinen es für diesen Fall mit dem Schauspieler und Regisseur sicherlich gut und wissen gar nicht, wie wenig Gegenliebe sie hier finden. Meine Künstler haben sich während der Proben zu Bahrs Stücken oft bitter beklagt, daß die ständigen Bühnenanweisungen das Auswendiglernen der Rolle ungemein erschweren und auch sonst nervös machen. Nervöse Schauspieler sind aber das Schlimmste, was einem Bühnenleiter beschert werden kann. Und ich selbst hatte als Regisseur Bahrscher Komödien manchmal das Gefühl, als eine Art von Inspizient lediglich zu einer Kontrollarbeit verdammt zu sein.

Der moderne Regisseur, wie ihn die dramatische Kunst unserer Tage fordert, bedarf so elementarer Hilfen des Dichters im allgemeinen nicht, wenn nur das Drama selbst den Bedingungen eines geschlossenen Kunstwerkes entspricht. Er kann sie um so mehr entbehren, als sein Küntlertum lediglich durch die Dichtung selbst die nötigen Anregungen erhalten und nicht durch ständiges Hineinreden des Verfassers beirrt werden will. Und dem Regieroutinier der Provinz mit seinen zwei, höchstens drei Proben nützen die schönen Regiebemerkungen auch nichts. Sie sind also auf jeden Fall in den Wind gesprochen.

Im großen und ganzen wollen übrigens die breit angelegten Orientierungspläne der modernen Dramatiker, wie mir Hermann Bahr einmal geschrieben hat, gar nicht sklavisch in die Wirklichkeit umgesetzt werden, selbst wenn es wirklich anginge. Der Dichter möchte damit nur Andeutungen, nur eine Art Richtschnur geben, von der, wenn nicht im allgemeinen, so doch im besondern abgewichen werden darf. Manches hat der Regisseur als störend, von der Sache ablenkend oder als überflüssig zu entfernen, manches dagegen zur Abrundung des Gesamteindrucks hinzuzutun. In diesen Dingen wird sich ein vernünftiger Dichter gern vom Bühnenfachmann belehren lassen, vorausgesetzt, daß er es mit einem feinfühligen, wirklich schöpferisch begabten Regisseur zu tun hat.

Selbst wenn der Dramatiker in dieser Hinsicht praktisch genug veranlagt ist und die Stube oder die Landschaft so deutlich und bühnenmäßig gesehen hat, daß auch in den Einzelheiten alles genau stimmt — eine künstlerische Aufgabe bleibt dem Regisseur doch auf alle Fälle zu leisten: das Abstimmen der Einzelheiten auf einen gemeinsamen Grundton, das Abtönen der ganzen Szene zu einem einheitlichen, geschlossenen Charakter, der im Zuschauer eine ganz besondere Stimmung erzeugen soll. Das hierzu Nötige sagt ihm in den seltensten Fällen der Dichter. Das sagt ihm die Dichtung.

* *
*

Die erste und wichtigste Vorbedingung für die praktische Inszenierung ist die sachgemäße Abgrenzung des Bühnenraums. Im allgemeinen liefert nicht die tiefe und verhältnismäßig schmale Guckkastenbühne, sondern die weniger tiefe und verhältnismäßig breite Reliefbühne für die künstlerischen Bestrebungen der modernen Theaterkunst die richtigen und sachgemäßen Schauplätze. Da es im Theater wesentlich auf die deutliche Gestaltung der Wort- oder Tonphrase ankommt, muß der einzelne Darsteller jedesmal möglichst in den Vordergrund der Bühne gebracht und durch die dekorative Ausstattung der betreffenden Szene lediglich gerahmt werden. Einen andern wesentlichen Zweck hat die dekorative Ausstattung nicht, die natürlicherweise für die bestimmte Handlung eines bestimmten Stückes ganz bestimmte ästhetische Voraussetzungen erfüllen und ihre ganze Durchbildung aus den dichterischen Werten, aus den stilistischen und stofflichen Eigentümlichkeiten des vorliegenden Dramas gewinnen muß. Es liegt nicht im Sinne der theatralischen Kunstübung, die letzten Endes auf Menschendarstellung, in allerweitester Bedeutung des Wortes, ausgeht, den einzelnen Schauspieler in eine bis zum Kleinsten und Nebensächlichsten hin ausgestattete, der Wirklichkeit peinlichst nachgebildete Umwelt von möglichst großer Ausdehnung und komplizierter Grund- und Aufrißbildung hineinzustellen, die ihn gleichsam einschluckt und allerhöchstens als irgendeinen Teil des Ganzen, nicht

aber als *den* wesentlichsten Teil von vornherein erkennen läßt — die das Publikum mit allerlei hübschen, auch richtigen und gut ausgeführten, aber höchst überflüssigen Schaudingen belastet und seine Aufmerksamkeit auf Unwichtiges hin und von Wichtigem ablenkt.

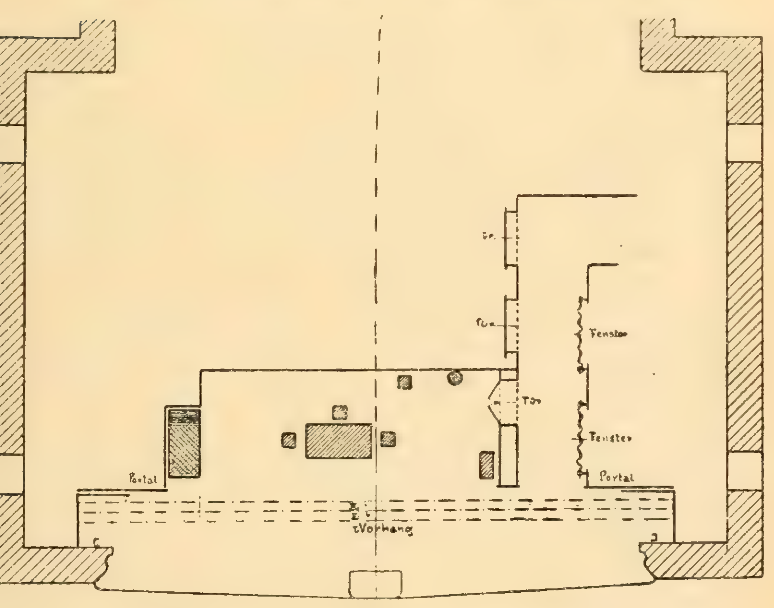
In der Praxis wird die Bühne fast immer zu groß genommen. Es sind geradezu riesenhafte Hallen, Säle und Gemächer, die sich besonders in den historischen Stücken vor uns auftun und durch ihre dürftige Möblierung noch größer und unheimlicher erscheinen. Kann man sich zum Beispiel etwas Stimmungsloseres, Unbehaglicheres denken als den Raum, der fast auf allen Bühnen, sogar in Bayreuth, Wagners Elsa und Lohengrin für die ersten Stunden ihres Alleinseins hergerichtet zu werden pflegt — oder etwas Unwahrscheinlicheres als das weite, hohe und luftige Gefängnis, in dem Beethovens Florestan vorgeblich schmachten soll! Ganz abgesehen davon, daß die mittelalterlichen Schlösser, die für die Klassiker und Romantiker meistens in Frage kommen, nur ziemlich enge Räumlichkeiten hatten, weil sie auf steilen Felsen oder an Bergabhängen errichtet waren.

Schon aus ästhetisch-praktischen Rücksichten muß hier die Regel gelten, daß die Szene nicht größer angelegt werden darf, als unbedingt notwendig ist. Ein kleiner Raum wirkt nicht nur behaglicher, sondern erleichtert auch das Spielen. Denn nichts ist schwerer als das charakteristische

Gehen auf der Bühne. Die einfachen Bewegungen der Alltäglichkeit tun es hier nicht. Das Publikum will aus der Art des Gehens etwas über den betreffenden Menschen erfahren. Es verlangt sofort aus der ganzen Haltung, den Manieren des Schauspielers und der Art seines Eingreifens in die Handlung eine Art Charakteristik in der Nuß. Jedenfalls darf der erste Eindruck nicht mit dem spätern Benehmen der betreffenden Persönlichkeit im Widerspruch stehen, was besonders leicht möglich ist, wenn man den Schauspieler zwingt, ehe er in die Handlung eingreift noch ein gehöriges Stück Bühne zurückzulegen. Und wie lähmend pflegt es erst zu wirken, wenn er nach seinem letzten Wort noch die ganze Szene zu durchqueren hat. Ein langer Bühnenmarsch kann sehr gefährlich werden. Manches Auftreten wirkt auf diese Weise matt und nichtssagend, manches Abgehen illusionsstörend und unfreiwillig komisch. Sich gut von der Bühne herunterzuspielen, gilt denn auch für eine große Kunst.

Da unsere gewöhnlichen Theater von der großen Oper bis zum leichtesten Konversationsstück so ziemlich alles aufführen müssen, was die Weltliteratur bietet, ist ihre Bühne fast immer so groß, vor allem die Proszeniumsöffnung so breit, daß der Regisseur den Bedingungen kleiner und kleinster Innenräume nur schwer nachzukommen vermag. Um den Bühnenausschnitt nun aber doch gelegentlich auf ein geringstes Maß bringen zu können, was

natürlich in erster Linie auch von den Sehverhältnissen des Hauses abhängt, verwendet man am besten ein Poszenium, dessen beiderseitige Flügel einander nach der Mitte hin zu nähern sind. Da-



Figur 17
Schnitzlers Anatol, Abschiedssouper

bei empfiehlt es sich, diese Seitenteile und den ebenfalls verstellbaren, zur obern Abgrenzung dienenden Mantel mit einem Stoff zu überziehen, dessen Farbe indifferent genug ist, um zu allen möglichen Dekorationen von freien Gegenden und

Innenräumen zu passen. Außerdem hat das verwendete Proszenium in Material und Farbe natürlich auch mit der äußern Umrahmung der Proszeniumsöffnung und mit den Theatervorhängen zusammenzugehen.

Mitunter kann der Regisseur aber noch auf andere Weise zu dem gewünschten sehr kleinen Grundriß eines Innenraumes gelangen, wenn nämlich die Situation eine gleichzeitige Darstellung gewisser Nebenräumlichkeiten gestattet. In Schnitzlers „Anatol“-Zyklus wird zum Beispiel für das „Abschiedssouper“ ein cabinet particulier verlangt, das also nur sehr geringe Abmessungen haben darf.

Da es, wie gesagt, die Anlage des Zuschauerraums meist nicht erlaubt, mit der Verengung der Bühnenöffnung über eine gewisse Grenze hinauszugehen, kann man sich in diesem Falle anders helfen und den seitlichen Laufgang, von dem aus die einzelnen Zimmerchen abgehen, mit in das Bühnenbild einbeziehen. Der Grundriß dieser Anordnung bietet dann nicht nur den gewünschten sehr kleinen Raum, sondern auch willkommene Gelegenheit, den Kellner jedesmal von hinten her durch den Gang auftreten zu lassen.

Überhaupt gilt heute als Regel, daß bei der Herrichtung der Szene nicht etwa das Zimmer, die Gartenecke oder Straßenflucht die Einheit des Schauplatzes darzustellen hat, sondern daß die ganze Wohnung, der ganze Garten oder der ganze Stadtteil der dekorativen Ausstattung zugrunde zu

legen ist. Die eigentliche Spielfläche soll einen Teil vom Ganzen darstellen, was besonders bei den verschiedenen Zimmerdekorationen deutlich werden muß. Der Regisseur hat deshalb nicht nur jedesmal den eigentlichen Spielplatz, sondern wenigstens teilweise auch die angrenzenden Räume auszugestalten.

* *
*

Ist nun das szenische Bild endgültig festgelegt, so tritt die weitere Frage an die Leitung heran, in welcher Beleuchtung sie es dem Publikum übermitteln will, denn erst durch die richtigen Lichteffekte kann das vollends erreicht werden, was wir durch die Kunst überhaupt und durch die Bühnenkunst ganz besonders erstreben: die Stimmung. Schon im Äußern muß herauskommen, ob der Dichter sein Stück in Norwegen, in Italien oder gar in Palästina angesiedelt hat — ob es früh morgens oder gegen Abend, ob es an einem Alltag oder an einem Sonntag spielt — ob die Szene eine Stube im dunklern Parterre oder in der hellern Etage oder gar eine luftige Bodenkammer darstellt — ob es Sommer oder Winter, Frühling oder Herbst ist. Für alle diese Verhältnisse können leicht die zugehörigen Symbole gefunden werden, die, ohne aufdringlich zu sein, dennoch nicht zu unterschätzende Darstellungswerte liefern. Ein künstlerisch arbeitender Regisseur wird deshalb schon beim Ent-

werfen der Dekorationen auch die Beleuchtungsprobleme berücksichtigen und die nötigen technischen Maßnahmen treffen lassen.

Vom zweckmäßigen Spielen des Beleuchtungsapparates, von der Art des Lichtes, seiner Mischung, seiner Stärke und deren Regelung beim Anschwellen und Abnehmen, vom genauen Eintreten der in jedem Augenblick gewünschten Beleuchtung hängt im Theater so gut wie alles ab. Das richtige Licht zur richtigen Zeit an der richtigen Stelle auftreten zu lassen, ist jedesmal eine der schwierigsten und wichtigsten Aufgaben der Bühnenleitung. Durch einen falschen Handgriff des betreffenden Beamten kann es um die Stimmung, um die Illusion der betreffenden Szene, ja oft sogar um das ganze Stück geschehen sein.

Der Regiseur muß deshalb die verschiedenen Lichteffekte rechtzeitig bis ins kleinste ausprobieren und die Ergebnisse von dem Beamten des Regulierapparates in ein sorgfältig ausgearbeitetes, vorgedrucktes Schema eintragen lassen. Es empfiehlt sich dabei, von der Anfangsstellung der einzelnen Bilder an alle irgendwie charakteristischen Beleuchtungsstellungen (als Stellung 1, 2, 3 und so weiter) genau festzulegen, das heißt die auf den verschiedenen Walzen für die verschiedenen Rampen-, Ober- und Seitenlichter sich ergebenden Intensitätsgrade und auch die Effekte der transportablen Apparate übersichtlich zu notieren. Es muß dann der Geschicklichkeit und künstlerischen Feinfühligkeit des den

Regulierapparat bedienenden Mannes überlassen bleiben, die Übergänge von einer Stellung zur andern technisch einwandfrei und ästhetisch richtig durchzuführen. Dies ist keineswegs leicht, so daß auch große Theater in den Leistungen ihres Beleuchtungswesens hinter billigen Anforderungen oft erheblich zurückbleiben.

Die Beleuchtungsprobe selbst wird am besten so abgehalten, daß der Regisseur dem Leiter des technischen Betriebes, dem technischen Oberinspektor, technischen Inspektor, Maschineriedirektor oder wie er sonst genannt wird, die praktische Ausführung im ganzen und einzelnen möglichst überläßt und nur gelegentlich helfend eingreift. Der Regisseur hat die verschiedenen Beleuchtungsprobleme im allgemeinen nur ästhetisch-dramaturgisch und nicht technisch festzulegen. Der alle wichtigen Veränderungen enthaltende Beleuchtungszettel des Regisseurs sollte deshalb auch nur allgemeine Bestimmungen geben: zum Beispiel für einen Garten als Anfangsstellung des Aktes „die Stimmung eines Spätnachmittags im Hochsommer“, als zweite Stellung (an einem bestimmten Einschnitt des Dialogs) „die Stimmung bei untergegangener Sonne“ und den dazugehörigen Übergang (von einer bestimmten Stelle des Dialogs ab bis zu jenem Einschnitt). Und der technische Leiter trifft daraufhin seine praktischen Verfügungen, bestimmt die Anlage von Fußrampen hinter gewissen Versatzstücken und Fronten, von praktikablen Beleuchtungsständern

und Scheinwerfern, von hochkerzigen Oberlichtquellen und so weiter und stimmt schließlich vom Zuschauerraum aus die gesamte Beleuchtung ein, deren Ergebnisse, wie gesagt, von dem betreffenden Beamten am Regulierapparat sorgfältig in ein Schema eingetragen werden.

Bereits auf den letzten Proben hat dann der Beleuchtungsapparat, der heute durchweg nach dem Vierfarbensystem konstruiert ist, also weiße, gelbe, rote und blaue Glühbirnen enthält, in vollem Umfange und unbedingt mit Hilfe des Beamten zu funktionieren, der am Abend der Aufführung den betreffenden Posten ausfüllen soll. Spätestens muß aber die sogenannte Hauptprobe, die der Generalprobe unmittelbar vorhergeht, in richtiger Beleuchtung stattfinden.

Leider gehören Beleuchtungsproben im deutschen Bühnenbetriebe noch zu den großen Seltenheiten. Es gibt Stadttheater, wo der Beleuchter noch nicht einmal zur Generalprobe bemüht wird, wo abends alles seiner Geschicklichkeit, also dem Zufall überlassen bleibt. Sehr oft klappen dann natürlich die Einsätze und Übergänge nicht. Die Anordnungen des Regisseurs werden überhaupt nicht oder falsch berücksichtigt. Gewisse Effekte erweisen sich in der Ausführung nicht von der Wirkung, die in der Absicht lag. Und so fort. Ein falsch angebrachtes Sparsystem hat hier vielfach die Hauptschuld. Überlieferung und Bequemlichkeit tun dann noch ein übriges.

Das Probieren mit richtiger Beleuchtung ist schon deshalb unbedingt erforderlich, weil der Schauspieler seine Maske danach einrichten und in verschiedenartigem Licht auch verschiedenartig sprechen muß, um ganz und gar verständlich zu werden. Es ist etwas durchaus anderes, wenn er vorn an der ersten Kulisse bei hellstem Sonnenschein irgendeinen Monolog halten oder bei finsterer Nacht von ganz hinten auf die Bühne schleichen und seinem Publikum den Plan zu einem heimtückischen Anschlag verraten soll. Das Auge hilft viel zum Verständnis des gesprochenen Wortes mit. Man redet ja ausdrücklich von Zuschauern. Die Funktion des Gesichts hat den anderen Sinnestätigkeiten gegenüber eine primäre, wenigstens eine stark vermittelnde Bedeutung. Man hört im Dunkeln viel schlechter und schmeckt so gut wie gar nichts. Das bekannte Gesellschaftsspiel der Weinprobe mit der Pointe, bei verbundenen Augen Rotwein und Weißwein zu unterscheiden, hat wohl jeder zu seinem nicht geringen Erstaunen einmal verloren. Mit diesen eigentümlichen Tatsachen muß der Bühnenkünstler in jedem Falle rechnen.

Vollständige Dunkelheit, wie sie die Naturalisten gelegentlich fordern, ist im Theater natürlich ein Unding. Zunächst muß man den Schauspieler und sein Treiben doch sinnlich wahrnehmen, um zum Verständnis und zum Genuß der Handlung zu gelangen. Und dann liefert doch auch in der Natur selbst die mondlose Nacht niemals vollste Dunkel-

heit. Man sieht immer etwas. Und dieses Etwas ist auf der Bühne nach den für sie geltenden Gesetzen zu steigern, zu übertreiben.

Ohne Hilfslichter wird man im Theater nicht auskommen. Ob aber die aufdringliche Rampenbeleuchtung das Richtige trifft, ist sehr zu bezweifeln. Dieses ganze Verfahren wird eigentlich schon durch seine Naturwidrigkeit hinfällig. In Wirklichkeit gibt es keine Beleuchtung von vorn-unten oder seitwärts-unten. Die Darsteller und Gegenstände bekommen durch die allseitige Lichtgebung etwas Kaltes, Fahles, in den Konturen allzu Klares, Schattenloses.

Einen wesentlichen Fortschritt hat Adolf Linnebach jüngst mit einer neuen Rampen-Konstruktion erzielt, bei der das Licht zunächst auf eine gekrümmte Schirmfläche trifft und erst von hier aus, also indirekt, auf die Bühne geworfen wird. Die Erfindung hat sich im neuen Schauspielhause in Dresden und auf der neuen Kurhausbühne in Baden-Baden durchaus bewährt. Die Darsteller erscheinen nicht mehr wie von unten mit Licht beworfen, sondern stehen gleichsam in einem allseitig ausgeleuchteten Raum. Sie wirken plastischer und größer, was bei den meist überwirklichen Verhältnissen des Bühnenrahmens nur vorteilhaft ist. Und daß sie bei dieser Einrichtung nicht mehr die langen Reihen intensiv brennender Glühbirnen vor sich haben, wird zweifellos besonders dankbar empfunden werden.

Im allgemeinen pflegt man auf der Bühne durchweg zu hell zu beleuchten, bei Zimmern und freien Gegenden, die am Tage spielen, fast immer die ganze Rampe und alle Oberlichter anzudrehen. Auch achten die wenigsten Regisseure darauf, daß die verschiedenen Räume oder Bühnenabschnitte durch verschiedene Beleuchtung voneinander abgehoben werden. Sie lassen sich damit sichere malerische Wirkungen und auch sonst dankbare Stimmungshilfen entgehen. Ein vorn im Schatten liegender Wald mit einer sonnenbeschienenen Ebene dahinter, oder ein dämmeriges Zimmer im Vorder- und ein hellbeleuchteter Saal im Hintergrunde ergeben ausgezeichnete Effekte.

Die große praktische Schwierigkeit bei der Beleuchtungsfrage besteht vor allem darin, eine über die ganze Bühne verteilte Grundbeleuchtung zu schaffen, ohne daß der Zuschauer die Lichtqellen sieht oder auch nur ahnt. Diese Grundbeleuchtung der Bühne ist ja schon deshalb nötig, weil die sichtbaren oder doch als vorhanden empfundenen Lichtquellen, zum Beispiel die Kerzenlichter, die Petroleumlampe und die verschiedenen Laternenarten, selbst die Saalkrone entweder für die Bühne nicht genügen oder, zum Beispiel das Einfallen des Sonnen- und Mondscheins durch irgendeine Fenster- oder Türöffnung, mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln nicht natürlich genug wirken. Das einfallende, die Mondbeleuchtung ersetzende Licht eines elektrischen Scheinwerfers zeichnet auf

der Bühne nur einen hellen Kegel. Alles übrige bleibt dunkel — bliebe dunkel, wenn wir keine Grundbeleuchtung hätten, die je nach Bedarf von einem verhältnismäßig geringen bis zu einem verhältnismäßig hohen Grade der Intensität gesteigert werden kann.

Dieser Bedingung wird dadurch entsprochen, daß man eine möglichst große Anzahl von Lichtkörpern über den gesamten Bühnenraum verteilt und als sogenannte Oberlichter, Fuß- und Seitenrampen zum Teil als feste Bestandteile der Bühnenkonstruktion, zum Teil als transportable Ständer herrichtet. Auf diese Weise kann man durch das allmählich gesteigerte Einschalten von Widerständen in die elektrische Leitung, gegebenenfalls auch durch das nacheinander vorgenommene Ausschalten einzelner Lampen und Lampengruppen ein unmerkliches oder kaum merkliches Abdunkeln erzielen.

Leistungen dieser Art von höchster Vollkommenheit erlebt man in Bayreuth. Dafür sieht es aber an unseren Provinztheatern um so schlimmer aus. Mit einer höchst mangelhaft regulierten Soffitten- und Rampenbeleuchtung und einigen Scheinwerfern werden sogar noch an besseren Bühnen alle vorkommenden Lichteffekte bestritten.

Hin und wieder findet man auch noch die sogenannten Transparentbeleuchtungen. Um diesen Effekt zu erzielen, wird mit Anilinfarbe auf Schirting gemalt (und zwar in Aquarellmanier, im Gegensatz zu der Wasserfarbe in Deckmanier ver-

wendenden Leinwandmalerei), und das Ganze von hinten angeleuchtet, so daß die Lichtmassen hindurchscheinen. Die Wirkung ist zwar theatersicher, aber doch für größere Flächen wenigstens zu aufdringlich, um einen feineren Geschmack zu befriedigen. Für die Erleuchtung kleinerer Fenster mag diese Art und Weise genügen.

* *
*

Die Beleuchtungstechnik der Bühne ist in den letzten zehn Jahren sehr vervollkommt worden. Ich kann hier auf Einzelheiten nicht weiter eingehen, möchte nur ganz kurz auf die Probleme verweisen, die neuerdings für die Horizontbeleuchtung gelöst worden sind.

Adolf Linnebach hat für die Bühne des neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden und für die neue Kurhausbühne in Baden-Baden den fest eingebauten Rundhorizont verhältnismäßig glatt polieren und gleichmäßig weiß tönen lassen. Nicht also etwa blau, sondern weiß. Denn die Färbung geschieht durch Licht. Der Bühnenhintergrund wird als Lichtschirm benutzt, der nun infolge zweckentsprechender Bestrahlung das hervorzubringen vermag, was wir Luft- und Fernwirkung nennen. Und zwar für jede Art von naturmäßigen oder dichterisch gehobenen Stimmungen. Dabei kann man hier nicht nur die entsprechende Himmelsfarbe und alle möglichen kosmischen Erscheinungen, wie Wolkenzüge, Gewitterbildungen,

Regenbogen, alle möglichen Sonnenauf- und -untergänge, Mond- und Sternennächte auf den als Lichtschirm dienenden Horizont werfen, sondern ohne weiteres auch auf Fernwirkung berechnete Gegenstände projizieren. Versuche zu meiner Baden-Badener Inszenierung des „Nibelungenrings“ haben ergeben, daß man ganze Landschaften auf diese Weise zur Darstellung bringen kann. Und zwar in wundervoll weichen Formen und Farben. So wurde unter anderm auch die Götterburg im „Rheingold“ auf optischem Wege erzeugt.

Die Tätigkeit der Ausdrucks- oder Textregie, der Regie im eigentlichen Sinne, beginnt schon mit der Rollenverteilung. Und da hat nun jeder Bühnenleiter die Verpflichtung, das einzelne Stück in der besten Besetzung herauszubringen, die sein Ensemble nur immer gestattet, wobei natürlich auch darauf Rücksicht zu nehmen ist, daß nicht einige besonders brauchbare und beliebte Mitglieder immerfort auftreten und dadurch an ihrer Gesundheit und an ihrem Künstlertum Schaden erleiden — daß überhaupt die Arbeit möglichst auf das ganze Personal verteilt wird. Wenn zwei oder drei Mitglieder dieselbe Rolle mit guter Wirkung spielen können, was an großen Theatern häufig genug vorkommt, soll man jedesmal den berücksichtigen, der in der letzten Zeit am wenigsten beschäftigt war. Neben den künstlerischen dürfen vor allem die rein menschlichen Verhältnisse nicht außer acht gelassen werden. Der Schauspieler hat, auch wenn er es im einzelnen nicht gern zugesteht und gleich lieber auf sein gutes Recht pocht, für derartige Züge im Grunde doch ein feines Empfinden. Und das Personal möglichst bei guter Laune zu erhalten, ist eine ebenso notwendige wie schwierige Aufgabe der Bühnenleitung.

Ein Werk, das man nicht genügend besetzen kann, sollte man im allgemeinen auch nicht aufführen oder sich lieber für die eine und andere Rolle

jemanden neu hinzuverpflichten, wenn das betreffende Stück unbedingt herausgebracht werden muß, als mit unzulänglichen Kräften halbe Arbeit zu leisten.

Für die Besetzung ist zunächst nicht etwa das sogenannte Fach, auf das sich ältere Mimen immer noch berufen, sondern die persönliche Befähigung dieses oder jenes Schauspielers maßgebend, auf dessen eigenste Veranlagung der Regisseur dann auch die nötige Rücksicht zu nehmen hat. Zwar muß er sich von jeder einzelnen Szene und jeder einzelnen Figur schon vorher ein bestimmtes Bild machen, wird aber dabei nach Möglichkeit mit den Verhältnissen seines Theaters und mit den verschiedenen Schauspielern rechnen. Jedenfalls hat er beim Ausarbeiten der Dichtung auf den Proben sehr vorsichtig und feinfühlend zu Werke zu gehen und nicht nur nach vorgefaßtem Plane, sondern aus der Individualität des Künstlers heraus zu korrigieren.

Erziehung ist nichts anderes als naturgemäß geleitete, im besten Sinne also natürliche Entwicklung des einzelnen Menschen. Und das gilt auch für die Erziehung zur Kunst, zu des einzelnen ganz bestimmter Kunst. Verschieden beanlagte Schauspieler werden deshalb ihre Wirkungen auf ganz verschiedene Weise erzielen, überhaupt eine, bis zu gewissem Grade wenigstens verschiedenartige Auffassung ihrer Rolle betätigen können. Es gibt in der Menschendarstellung streng genommen kein objektiv richtiges, sondern nur ein subjektiv richtiges

Erfassen der einzelnen Aufgabe. Eine mehr oder weniger genial erfundene Dichterfigur kann durch ebenfalls genial beanlagte Schauspieler von den verschiedensten Seiten gepackt und mit den verschiedensten Mitteln gestaltet werden. Der Mephisto Albert Bassermanns ist etwas ganz anderes als der Paul Wegeners. Und Kainz hat ihn früher wieder ganz anders gespielt als diese beiden.

Eine andere wichtige Frage bei der Rollenverteilung ist die, ob man jede Figur, auch die unbedeutendste, mit ersten Kräften besetzen soll — ein Verfahren, wie es bei sogenannten Musteraufführungen als besonders künstlerisch gepriesen wird. Ich bin hier anderer Ansicht. Es gibt in jedem Stück neben den führenden noch eine Anzahl von Rollen, die gewiß auch von guten Schauspielern, aber von anders gearteten verkörpert werden müssen: nicht von ersten ersten, sondern von ersten zweiten Kräften.

Entgegen der leider noch immer üblichen Aufteilung des Personals nach Spielfächern hat nämlich die Gliederung des verfügbaren Ensembles in sogenannte erste und zweite Fächer ihre innere Berechtigung, ohne daß dadurch eine verschiedene Bewertung ausgedrückt werden soll. Denn ein zweites Fach nach einer bestimmten Richtung hin gut auszufüllen, verlangt ebenfalls ein starkes Können. Und wirklich gute Chargenspieler sind gar nicht häufig und deshalb sehr gesucht. Sie sollten an reiner Künstlerschaft dem sogenannten ersten Hel-

den oder irgendeinem bevorzugten Liebhaber nichts nachgeben und geben ihnen auch an ersten Theatern nichts nach. Auf großen Bühnen kann man Episodendarsteller sehen, die in die allererste Reihe des Personals gehören. Nur daß ihre Rollen, die für den Verlauf des Ganzen nicht etwa eine geringere Bedeutung haben und irgendwie vernachlässigt werden dürfen, insofern sekundärer Natur sind, als sie weniger führenden als episodischen Charakter tragen. Und dies ihr Grundwesen setzt eine andere Art des Schauspielens voraus.

Die zweiten Rollen verlangen eine schärfere, epigrammatisch angelegte Charakterisierung. Meist stehen ihren Trägern nur wenige Sätze zur Verfügung. In ganz kurzer Zeit soll mit Hilfe einiger Worte und Gebärden irgendeine Persönlichkeit hingestellt werden. Und da die Gelegenheit für eine gewisse Breite mangelt, muß der Schauspieler in die Tiefe gehen. Das ganze Spiel wird dadurch intensiver und gleichzeitig einfacher. Der Querschnitt des Charakters liefert nur die Hauptkonturen. Diese aber so, daß man das Fehlende ergänzen kann. Trotz alledem — und hier liegt die Schwierigkeit im Chargenspielen — darf der Darsteller niemals aufdringlich wirken. Er muß gegenüber den tragenden Figuren in gewisser Hinsicht zurücktreten. Eine gut gespielte zweite Rolle verlangt deshalb neben einer ganz besondern Begabung für diese schnell fertigen Schauspielleistungen vor allem eine gewisse Selbstverleugnung, die ihr der

Spieler eines sogenannten ersten Faches, ganz abgesehen von seiner abweichenden Art zu gestalten, selten zuteil werden lassen kann und wird.

Kinder sollte man auf der Bühne nur in sehr beschränktem Maße verwenden. Das feine Stimmchen reicht größtenteils nicht im entferntesten aus, und seine monotone Höhe und schrille Klangfarbe ist auf die Dauer schwer zu ertragen — abgesehen davon, daß ein Kind niemals künstlerisch tätig sein kann, selbst für die schauspielerische Darstellung von Kinderrollen nicht. Künstlerisches Schaffen verlangt stets eine gewisse Reife. Kinder als Schauspieler sind immer nur Stubentalente, weshalb denn Kinderrollen, wenigstens solche älteren Jahrgangs, im allgemeinen von jungen Künstlerinnen oder besser von jugendlichen Künstlern dargestellt werden sollten. Für halbwüchsige Burschen von 14 bis 18 Jahren sind junge Schauspieler den Schauspielerinnen unbedingt vorzuziehen, selbst wenn sie auf der Bühne einen etwas älteren Eindruck machen. Den Zwittern in Hosen fehlt immer das charakteristische unbewußt und unbekümmert Jungenhafte.

Für ganz kleine Kinderfiguren muß man, schon der Illusion wegen, natürlich auch Kinder anstellen. Doch verlangt der Dichter alsdann meist nur leichte Statistendienste oder legt ihnen nur ein paar Sätzchen in den Mund.

* *
*

Vielfach gelten an den deutschen Theatern noch Besetzungsschemen, die ganz und gar veraltet sind und deshalb endlich einmal aufgegeben werden sollten. Die Vorliebe des Bühnenkünstlers für Hergebrachtes, Eingewohntes, für das, was immer so war und deshalb anscheinend gut ist, das Kleben an alten Einrichtungen und Gebräuchen hat viel dazu beigetragen, daß manche unserer Klassiker heute in einer Aufmachung, namentlich in einer Besetzung der Hauptrollen über die Bühnen gehen, die der Kulturmensch unerträglich findet. Und nicht zuletzt rührt die Mißachtung, die den Klassikeraufführungen vielfach von der Intelligenz unseres Volkes gezollt wird, von der mangelhaften und uninteressanten Art ihrer Darstellung her.

Das Verfahren ist hier auch an größeren Theatern gewöhnlich folgendes. Der Regisseur läßt sich den Besetzungsbogen der letzten Klassikeraufführung geben, streicht die Namen der inzwischen abgegangenen Mitglieder durch und schreibt dafür die Namen der für sie neueingetretenen hin. Da natürlich die Persönlichkeiten der betreffenden Schauspieler niemals auch nur annähernd gleich sind, sondern in allen möglichen Beziehungen voneinander abweichen, kann man sich denken, was dabei herauskommt. Die größten Lächerlichkeiten unserer Klassikeraufführungen haben in dieser konventionellen, höchst leichtfertigen Handlungsweise des Regisseurs ihren Grund.

Aber auch sonst werden tragende Rollen immer

wieder falsch besetzt, weil sich die Bühnenleitung nicht entschließen kann, von der Tradition abzugehen und sich modernen Anschaungen zuzuwenden, die allerdings von denen früherer Tage oft erheblich abweichen, schon weil wir heute eine ganz andere Stellung zu den Klassikern gewonnen haben. Daß zum Beispiel die Jungfrau von Orleans und die Prinzessin Eboli im „Don Carlos“ fast überall von der sogenannten schweren Heldin gespielt werden, ist doch nur aus der Tradition zu erklären. Wegen einiger Kraftausbrüche und einiger Monologe mit guten Applausabgängen hat sich die früher im Ensemble besonders dominierende erste Heldin und Liebhaberin diese dankbaren Rollen vor hundert und mehr Jahren angeeignet und seitdem ein Monopol darauf behalten. Dabei ist Johanna Thibaut ein blutjunges Mädchen, das sich in den Pubertätsjahren befindet und an hysterisch bedingten Halluzinationserscheinungen leidet, wie sie in diesem Alter manchmal auftreten. Eine ganz jugendliche, fast noch kindhaft aussehende Darstellerin mit großen, unruhigen Augen und einem nicht zu hellen, leicht verschleierten Organ erscheint uns heute allein zur Verkörperung der Rolle berufen. Und die Eboli ist ebenfalls eine junge, verführerisch schöne Hofdame, die wir uns doch als ein schlankes, nervöses Mädchen und nicht als große Heroinenerscheinung denken.

Auf diese Weise müßte man ganze Stücke vollständig neu und neuartig besetzen. Im „Tasso“

zum Beispiel hat gewöhnlich der erste Held die Titelrolle, die erste Heldin und tragische Liebhaberin die Prinzessin, die erste Salondame die Sanvitale, der Charakterspieler den Antonio und der Väterspieler den Herzog inne. Diese Besetzung halte ich für ganz falsch. „Tasso“ ist ein Spiel der Jugend: ein Drama des jungen Künstlers. Der Dichter des „Befreiten Jerusalem“ war bei der Vollendung dieses Werkes zwanzig Jahre alt und ist es auch in Goethes Stück. Ganz ungestüm, ganz hilflos sieht sich Tasso zum ersten Male Welt und Leben gegenübergestellt: der Frau in der Gestalt der Prinzessin, und der Konvention, der Überlegenheit des ältern Mannes, in Gestalt des Antonio. Dabei tritt ihm die Prinzessin als eine zwar reife, etwas müde und leicht kränkelnde, aber doch unverbrauchte Frau von holdester Jugendlichkeit entgegen, und ihre Gefährtin, Leonore Sanvitale, ist ebenfalls jung und lebensfroh, dazu nicht ohne Koketterie und ein klein bißchen boshaft. Antonio vor allem hat gar nichts von dem in Schwarz gekleideten Intriganten, der finstern Blicks im Hintergrunde steht und jeden Moment auf Tasso losstürzen möchte. Wir müssen ihn vielmehr als eleganten, überlegenen Weltmann, als Intellektsmensch ansehen, der mit einer Künstlernatur zusammentrifft, ohne ihr Tun und Lassen zu begreifen, begreifen können. Er ärgert sich darüber, daß es Tasso so früh schon verhältnismäßig gut geht und ihm vieles in den Schoß fällt: Fürstengunst, Frauen-

liebe und noch manches andere. Und da möchte er den Erzieher spielen, den Jüngling warnen und leiten. Nicht mehr. Und der Herzog, der kaum viel älter ist als seine Schwester, sieht dem allen milde und gütig zu, bezwingt und glättet die etwas stürmischen Gefühle der Jugend, ohne dabei tätiger zu werden, als unbedingt notwendig ist. So habe ich denn in Mannheim und Hamburg den Tasso vom jugendlichen Helden, die Prinzessin von einer jugendlichen Sentimentalen, die Leonore von einer jugendlichen Liebhaberin mit Soubretteneinschlag, den Antonio vom gesetzten Bonvivant und den Herzog von einem liebenswürdigen Darsteller repräsentativer Rollen spielen lassen.

* *
*

Das Hauptaugenmerk des Regisseurs ist natürlich darauf zu richten, daß die Dichtung durchaus in der vom Verfasser beabsichtigten Weise, das heißt ohne mutwillige Kürzungen, Auslassungen, Verdrehungen und Zusätze — mit Ausnahme der vom Dramaturgen festgelegten Abweichungen — aufgenommen, also jedes Wort überall im Hause verstanden, und zwar mühelos verstanden, jede Bewegung, jede Geste überall im Hause gesehen, und zwar mühelos gesehen werden kann. Die erste Bedingung aller Bühnenwirkung ist eine möglichst große Prägnanz in der innern und äußern Wiedergabe des gesprochenen Wortes: eine sorgfältige Be-

handlung des Dialogs und eine deutliche Aussprache.

Auf der Bühne handelt es sich, wie schon angedeutet wurde, keinesfalls um eine möglichst getreue Übernahme der täglichen Unterhaltungsweise. Wir würden unter diesen Umständen kein Wort verstehen. Was hier vom Schauspieler verlangt wird, ist der Schein des Natürlichen bei unbedingter Deutlichkeit. Es darf nicht der geringste Rest bleiben. Das Publikum findet keine Zeit, sich beschaulich mit der Ausdeutung mangelhaft gehörter Stellen zu befassen. Es hat ohnehin genug zu tun, die flüchtig vernommenen Einzelglieder zu einer fortlaufenden Kette aneinanderzureihen. Da braucht nur ein Glied zu fehlen, und der Zusammenhang wird unwiederbringlich zerstört. Das restlose Verstehen eines jeden Wortes mit der darstellerischen Begleiterscheinung und das Zusammenfügen aller Einzelheiten zu einem Gesamtverlauf ist schon an sich eine Arbeit, die unser heutiger Theaterbesucher nur recht unwillig und die er nur dann leistet, wenn der Bühnenkünstler ihm jede Einzelheit recht schlagend übermittelt und damit leicht zugänglich macht.

Dazu gehört auch, daß der Schauspieler die Phrasen des Dialogs sinngemäß betont, daß heißt dynamisch richtig gliedert, und zwar nach logischen und psychologischen Voraussetzungen. An falschen Betonungen wird auf den deutschen Theatern Erkleckliches geleistet. Wir vermissen hier fast durch-

weg die peinlichste Sauberkeit beim Aussprechen der verschiedenen Lautformen als die unerbittliche Grundlage aller Bühnenwirkung. Es ist dies ein Mangel, der auf ungenügende fachliche Ausbildung oder schon auf Lässigkeiten der Elementarschule zurückgeht. Der praktische Unterricht im Deutschen liegt trotz aller kaiserlichen Erlasse immer noch sehr im argen.

Die verschiedenen Regeln der Betonung auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Ort. Ich möchte nur kurz auf das Grundproblem der bühnenmäßigen Dynamik verweisen.

Die Schauspieler, namentlich die Anfänger, machen häufig den großen Fehler, daß sie nur ein einziges Wort im Satze betonen und die übrigen Worte mehr oder weniger fallen lassen. Diese Art zu sprechen (zu deklamieren) — die leider von vielen, auch bekannteren Lehrern der Bühnenkunst immer noch gefordert wird — macht auf jeden feinfühligen Zuhörer einen dilettantischen Eindruck, weil sie auf das verschiedenartige Einwerten der Begriffe und Stimmungsinhalte verzichtet, worauf doch beim Übertragen einer Dichtung von der Szene herunter alles ankommt. Der Bühnenkünstler sollte stets mehr als ein einziges Wort im Satze betonen, und zwar jedes dieser Worte verschieden stark und verschiedenartig betonen. Jedes einzelne Wort hat einen ganz bestimmten dynamischen Quantitätswert, der zunächst an sich besteht und dann aus der Gesamtstruktur des betreffenden

Satzes bedingt wird. Und dieser dynamische Quantitätswert muß im Verlauf des geprochenen Satzes unbedingt zur Darstellung kommen. Eine gut vorgebrachte Phrase ist wie eine Reihe gleichmäßig schimmernder Perlen, wo kleinere und größere derart miteinander abwechseln, daß irgendwo eine allergrößte den eigentlichen Knotenpunkt der ganzen Schnur bildet.

Ganz besonders schlecht werden heute Verse gesprochen. Früher skandierte man die Jambenfolgen pathetisch herunter, bis der Naturalismus seiner ganzen Tendenz nach ins Extrem geriet, alle Bande rhythmischer Gliederung löste und auch die Verse möglichst wie Prosa behandeln ließ. Die mittlere, wohl allein richtige Linie ist immer noch nicht gefunden: die Art nämlich, den Versen ihre geregelte Struktur zu lassen, also den bestimmten Versrhythmus nicht zu verwischen und doch den natürlichen Fluß des syntaktischen Satzgefüges zu erhalten.

Im einzelnen ist jedemal die klare Ausarbeitung der Exposition von besonderer Wichtigkeit, deren Angaben meist in den Anfangsszenen enthalten, häufig aber auch über die ersten Akte, ja manchmal über das ganze Stück verstreut sind. So empfindet man es oft sehr unangenehm, daß die für das Verständnis der Handlung unentbehrlichen ersten Auftritte durch sprachliche Nachlässigkeiten des Schauspielers verloren gehen, wenn auch manche an der Praxis gechulte Dichter schon so weit mit dieser

Tatsache rechnen, daß sie ohnehin dem Eingangsdialog geringere Bedeutung geben.

Abgesehen von der undeutlichen Sprechweise auf der Bühne liegt der Grund für diese Unzuträglichkeit aber auch in dem wenig schicklichen Zuspätkommen einzelner Theaterbesucher und in der erst allmählich abflauenden Unruhe der Zuschauermenge. Man sollte deshalb nach dem ersten Klingelzeichen unnachsichtlich die Türen schließen, und die Nachzügler bis zum ersten Aktschluß im Gang stehen lassen, dann auch nach dem zweiten Klingelzeichen noch eine kurze Weile mit dem Vorhangziehen warten, bis sich das Geräusch im Hause vollständig gelegt hat. Gibt man, was ich vollständig ausreichend und dabei vornehmer finde, nach Bayreuther Muster das Zeichen zum Beginn des Aktes durch das allmähliche Einziehen der Beleuchtung im Zuschauerraum, so läßt man auch hier nach dem Verlöschen der Lampen am besten noch einige Sekunden verstreichen.

Da aber auch diese Maßnahme vielfach immer noch nicht genügt, schlägt Alfred Walter-Horst in seinem Buche „Das Bühnenkunstwerk" vor, sich auf noch radikalere Weise Ruhe und Aufmerksamkeit des Publikums zu erzwingen. Er verweist auf den bekannten Kunstgriff, die Bühne nach aufgezogenem Vorhang noch eine Weile leer zu lassen, wenn es die dramatische Situation irgendwie erlaubt. Allerdings darf hier dann eine knapp bemessene Zeitgrenze nicht überschritten werden, weil aus der

ungeduldigen Erwartung des Publikums sonst erneute Unruhe entsteht. Um dies zu verhindern, kann die Pause entweder optisch durch ein wohlüberlegtes stummes Spiel oder akustisch durch suggestive Geräusche, auch durch Musik ausgefüllt werden. Ich bin mit Walter-Horst der Ansicht, daß dieses Mittel noch viel häufiger angewendet werden könnte, als es heute geschieht, wenn nur ein sicherer dramaturgischer Takt den betreffenden Regisseur davor bewahrt, zu weit zu gehen und aus einem solchen Mittel einen Selbstzweck zu machen.

Das Herausheben des für den Verlauf der Handlung Wichtigen, das Markieren der verschiedenen Einschnitte in die Entwicklung der dramatischen Geschehnisse und der dramatischen Figuren, ist also die vornehmste Tätigkeit des Regisseurs. Wie Paul Lindau in seinem Buche „Vorspiele auf dem Theater“ erzählt, besitzt er das Regiebuch eines von seinem Freund und Lehrer Heinrich Laube inszenierten Stückes mit allen Strichen und Randbemerkungen. Hier sind sämtliche auf die Haupthandlung bezüglichen Vorbereitungen, die sich in der Dichtung in so und so vielen Szenen verstreut finden und die oft weit auseinanderliegen, von Laube blau unterstrichen, einzelne Wendungen, sogar einzelne Wörter, auf die später irgendwie einmal Bezug genommen wird, schwarz angemerkt und mit der Notiz „Siehe Akt x, Szene y“ versehen. Dies Verfahren ist offenbar sehr praktisch.

Die Frage, wie das besondere Markieren von ge-

wissen Partien des Dialogs im allgemeinen und für jede besondere Stelle zu geschehen hat, ist allerdings nicht ganz leicht zu lösen. Es liegt nahe, die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch eine Abweichung von der normalen Intensitätslinie nach oben oder unten, das heißt durch lauteres oder leiseres Sprechen erregen zu wollen. Diese Mittel des überlauten Schreiens und überleisen Flüsterns enthalten jedoch die Tendenz der Undeutlichkeit und sind daher nur mit größter Kunst anzuwenden. Mehr Wirkung dürfte man hingegen durch eine Abweichung vom normalen Tempo nach oben oder unten, das heißt durch schnelleres oder langsameres Sprechen, auch wohl durch allmähliches Kreszendieren und Dekreszendieren, oder vielleicht noch besser durch Einschnitte (Pausen) in dem gleichmäßigen oder ungleichmäßigen Fluß der Sprache, das heißt durch Unterbrechungen, durch Vorhalte erzielen.

Tempoverschiebungen innerhalb der Akte werden überhaupt noch viel zu wenig angewendet. Schon, daß der Regisseur für das einzelne Stück sein ganz bestimmtes Grundtempo anschlagen und vom Ensemble durchhalten läßt, findet man selten. Und doch trägt jedes Bühnenwerk wie jedes Musikstück die Bedingungen für das Zeitmaß, in dem es abzulaufen hat, unfehlbar in sich. Der Regisseur muß es nur richtig herausempfinden, muß überhaupt auf diese Dinge Wert legen. Meist werden aber die einzelnen Aufführungen in einer Art von Normaltempo

angelegt, das für Klassiker etwas langsamer, für das moderne Konversationsstück etwas schneller, für Ibsen und Strindberg ganz besonders und zwar unerträglich langsam ist. Bei diesem Normaltempo hat es dann für den ganzen Verlauf des Stückes so ziemlich sein Bewenden. Von einer bewußten, systematischen Veränderung des Zeitmaßes innerhalb der Akte oder Szenen ist fast nie die Rede. Und doch lassen sich durch wohlüberlegte Tempoverschiebungen, die allerdings von den Schauspielern auch mit aller Schärfe gebracht werden müssen, außerordentliche Effekte erzielen.

Ein weiteres Mittel zur Gliederung des szenischen Ablaufs, besonders zum Hervorheben größerer Teile des Aktes bietet die Veränderung der Gruppen. Die alte Forderung eines bewegten Bühnenbildes ist im Prinzip durchaus berechtigt. Sie entspringt dem Wesen des Dramatischen. Drama ist Handlung, Handlung ist Bewegung. Alter Regelkram wie zum Beispiel der, daß ein links angefangenes Gespräch rechts enden muß, ist natürlich zu bekämpfen. Zweckvolle und angemessene Veränderungen innerhalb der Gruppen oder auch mit einzelnen Gruppen als Ganzes bieten hingegen dem Regisseur ausgezeichnete Handhaben zur Aufteilung des ganzen Dialogs und damit zum Verdeutlichen der dramatischen Verwicklung. Ein plötzliches Aufspringen an richtiger Stelle, das Platznehmen eines Erzählenden mit der gesamten dazugehörigen Gruppe, ein Gang durch das Zimmer, ein plötzliches

Abwenden, ein Blick zur Tür, durch die man jemanden erwartet, und so weiter, unterstützen und unterstreichen das gesprochene Wort bei maß- und zielvoller Anwendung ungemein. Natürlich hat der Regisseur den Gruppen als solchen in ihrer Aufeinanderfolge eine scheinbare Natürlichkeit zu geben und vorwiegend darauf zu achten, daß die Veränderungen nicht mit allmenschlichen oder gesellschaftlichen Gepflogenheiten der betreffenden Kulturperiode in Widerspruch stehen.

Dazu darf beim Anordnen der Gruppen niemals außer acht gelassen werden, daß sich auf der modernen Bühne alles in einem Rahmen und gleichsam auf einem Hintergrunde abspielt — im Gegensatz zum griechischen und auch noch zum Shakespearetheater, wo der Spielplatz zum Teil in den Saal hineingebaut war und eine Anzahl Zuschauer von der Seite oder sogar von rückwärts her in die Gruppen hineinsehen konnte. Die moderne Bühne verlangt vielmehr bis zu gewissem Grade eine Projektion ihrer Erscheinungen auf den Hintergrund, verlangt eine Art Reliefwirkung. Man hat also in erster Linie die Höhe und Breite zu betonen, während für die reale Tiefe Verkürzungen anzulegen sind. Die Tendenz geht durchaus zum Flächenhaften, zum Bildmäßigen, nicht zum absolut Körperlichen. Hierauf ist namentlich bei den plastischen Dekorationen zu achten, wo im ganzen die dem Publikum zugekehrte Seite der Gegenstände und

im einzelnen die Gegenstände im Vordergrunde besonders ausgebildet werden müssen.

In diesen grundlegenden Bedingungen der heutigen Szene sind auch die Prinzipien für die Gruppierung enthalten. Man hat nicht so sehr in die Tiefe, als in die Breite und, wenn es angeht, in die Höhe zu arrangieren. Jedenfalls sollte man für die Tiefenverhältnisse stets das Moment der Verkürzung gebührend berücksichtigen und zum Beispiel den Einzug größerer Massen immer mehr im seitlichen Vorbeigehen von links nach rechts und umgekehrt, oder doch von links hinten nach rechts vorn und umgekehrt arrangieren.

Die Ausnutzung der Tiefe hat für alle optischen Wirkungen keinen Sinn, weil alle nach hinten zu entwickelten Massenbewegungen den unten im Parterre, das heißt in den meisten Theatern tiefer, allenfalls auf gleicher Höhe mit der Bühne sitzenden Zuschauern gegenüber nicht zur Geltung kommen. Um aber wenigstens eine gewisse, für Massenszenen nun einmal notwendige Bühnenfläche zweckmäßig, das heißt leicht schaubar benutzen zu können, ist die Möglichkeit von Überhöhungen und Versenkungen der ganzen Bühne oder einzelner ihrer Teile dringend wünchenswert. Eine gut durchgearbeitete, vielseitig benutzbare und leicht zu handhabende Versenkungsanlage gehört deshalb zu den wesentlichsten Erfordernissen der kurzen Bühne. Jedenfalls ergibt das Relieftheater mit seinen breiten, aber wenig tiefen, allenfalls gassen-

weise erhöhten Szenen nicht nur bildhaft bessere, sondern auch akustisch bessere Wirkungen. Der Schauspieler oder Sänger steht nicht allzuweit vom Publikum entfernt und spricht oder singt heute meist vor dem als Schalltrichter wirkenden Rundhorizont, der neuerdings fest eingebaut zu werden pflegt.

Wie überall in der szenischen Kunst wird auch beim Gruppieren der Figuren das tägliche Leben überboten, weil die geringste Veränderung ästhetisch bedingt sein muß, also wichtig ist und jede kleinste Bewegung und Hantierung ihre symbolische Bedeutung hat. Der Regieroutinier kennt solche rein künstlerischen Rücksichten natürlich nicht. Für ihn gibt es immer nur zwei Erwägungen, die auf dem Prinzip der Abwechslung und der äußern Zweckmäßigkeit beruhen. Wenn ihm eine Stellung zu lange dauert, kommandiert er einfach Stellungswechsel, und wenn ein Darsteller hinten abgehen soll, läßt er ihn möglichst vorn auftreten und sich dann langsam nach hinten zu abspielen.

Der moderne Regisseur wird dagegen nur innere Gründe rein künstlerischer Natur beobachten. Ihm sind natürliche Ungezwungenheit, innere Zweckmäßigkeit, Stil und Charakteristik neben den wichtigen äußeren Bedingungen der Szene, den Vorschriften der Bühnenoptik und Bühnenakustik allein maßgebend. Für ihn werden auch rein malerische Werte ihre große Bedeutung haben. Denn was Klingemann in seinen „Vorlesungen für Schauspie-

ler“ in engem Anschluß an Goethe von dem Prinzip des Malerischen für die Gruppierung der Personen auf der Bühne sagt, gilt auch noch für uns. Man kann deshalb unseren Schauspielern das Studium guter Gemälde nur dringend empfehlen.

Natürlich unterstehen diese Bedingungen nicht nur die gerade am Dialog beteiligten, sondern schlechthin alle Personen und Personengruppen, die auf der Bühne zu tun haben und damit dem Bilde angehören, sich also an der Darstellung irgendwie beteiligen sollen. Wenn auch im modernen Drama das Beiseitesprechen fast ganz verschwunden ist, so hat der Regisseur doch häufig genug ein Zwiegespräch zu entwickeln, das einige der Anwesenden nicht hören dürfen. In solchen Fällen muß er nicht immer, ja nicht einmal in erster Linie darauf sehen, die sprechenden Personen von den übrigen abzuziehen, sondern vielmehr umgekehrt die übrigen so beschäftigen, daß die Einleitung und Durchführung des Nebengesprächs ungezwungen erscheint.

Sehr oft kann der Regisseur auf der Probe von einem gerade nicht am Dialog beteiligten Darsteller die Frage hören: „Was soll ich denn so lange tun?“ Ein mir befreundeter Regisseur, der an einem Provinztheaer nicht über die nötigen Proben verfügte, um liebevoll alle möglichen Einzelheiten festlegen zu können, pflegte darauf dann ebenso lakonisch wie treffend zu antworten: „Beschäftigen Sie sich doch!“ Ein erstauntes Gesicht,

auch wohl ein verächtliches Achselzucken war in der ersten Zeit allerdings die Folge dieser Art von Regieführung. Nach und nach aber merkten die Schauspieler doch, welche ausgezeichneten Mittel zur Charakteristik für die einzelne Figur und für das ganze Milieu bisher brachgelegen haben, und wie angenehm es ist, wenn die Leitung dem Personal in solchen Fällen nach Möglichkeit freie Hand läßt.

Unsere Darsteller sind in diesen Dingen leider vielfach noch durchaus unselbständig, weil ihnen der Sinn oder die Kraft für eine konsequente Menschendarstellung mangelt. Die meisten fühlen sich als Charakter immer nur so lange, wie sie sprechen oder auf ausdrücklichen Wunsch des Dichters irgend etwas tun. Ist das Nötige gesagt oder ausgerichtet, so glauben sie Pause zu haben, bis sie das Stichwort gleichsam wieder aufruft. Dabei gibt doch die Situation jedesmal Gelegenheit genug zu ungezwungener und trotzdem charakteristischer Beschäftigung. Da muß ein brennender Ofen einmal gestocht oder nachgesehen, da müssen Speisen auf dem Herd beobachtet, überhaupt allerlei häusliche Hantierungen geleistet und persönlichen Liebhabereien nachgegangen werden. Eine flinke Hausfrau sitzt selten still, ein einfaches Bürgermädchen hat stets irgendeine Stickerei zur Hand und was dergleichen mehr ist.

Ein Beispiel möge die nachschaffende Arbeit, die der Regisseur vorwiegend im modernen Repertoir

zu verrichten hat, einmal etwas näher veranschaulichen. In einem Stück, das ich einmal in einem größern Theater sah und das dem juristischen Milieu angehörte, entwickelte sich während des ersten Aktes im Vorder- wie in dem fast stets sichtbaren Hinterzimmer der unter tüchtiger Regie vorzüglich ausgearbeitete Betrieb eines Rechtsanwaltsbureaus, das auch bis in alle Einzelheiten charakteristisch ausgestattet war. Solange der Dialog noch keinen ernstern, die Aufmerksamkeit der handelnden Personen und des Publikums ganz und gar beanspruchenden Verlauf nahm, sah der Rechtsanwalt bei seiner Unterhaltung die Korrespondenz durch. Dabei ging der Bureauvorsteher ein und aus, das Telephon klingelte, und so oft sich die Tür öffnete, sah man, wie im Hinterzimmer Klienten abgefertigt wurden, hörte das eintönige Geklapper der Schreibmaschine und ihr periodisches Klingelzeichen. Erst als die Handlung sich langsam zuzuspitzen begann, ließen die Darsteller mit geschickt arrangierten Übergängen allmählich mit diesen Verrichtungen nach, um den Kern der Sache klar heraustreten zu lassen.

Natürlich kann die Beweglichkeit einer Szene auch übertrieben werden, und sie wird sehr oft übertrieben. Unsere Regisseure haben vielfach sogar eine Scheu vor der Ruhe. Sie fürchten sich, eine Stellung länger als eine gewisse, meist sehr kurz bemessene Zeit beizubehalten, auch wenn die Situation gar keine Änderung bedingt, im Gegen-

teil eine solche Änderung nur störend wirkt. Dies gilt vor allem für moderne Stücke, wo es sich oft um langwierige, geschlossene Auseinandersetzungen handelt. Der psychologisch differenzierte Dialog verlangt hier eine große Knappheit in der Gruppenbewegung, weil das Hauptinteresse des Zuschauers auf das Wort gerichtet ist. Außerdem pflegt man auch im Leben nicht fortwährend hin und her zu laufen, sich bald hierher, bald dorthin zu setzen. Ich sah einmal eine „Rosmersholm"-Aufführung, wo im ersten Akt der Pastor, Rektor Kroll und Rebekka West derartig oft und sinnlos ihre Stellungen untereinander wechselten, daß der hier besonders fein pointierte Dialog zum Teil ganz verloren ging.

Auf eine solche Scheu vor der Ruhe kommt auch die Eigentümlichkeit vieler, namentlich älterer Darsteller hinaus, sich vom Partner durch allerlei Gesten oder Mienen helfen zu lassen. Sie können bei längerm Reden kaum eine wichtige Veränderung im Ausdruck machen, ohne daß ihnen der andere mit irgendeiner Bewegung einen offensichtlichen Anlaß dazu geben muß. (Jeder Regisseur kennt die typische Privatunterhaltung: „Ach, darf ich da vielleicht um eine Bewegung bitten?" — „Aber gewiß!") Natürlich kann eine solche Reaktion beim Partner gelegentlich notwendig sein und alsdann dem gerade Sprechenden den Übergang sehr erleichtern. Viele dieser (nennen wir sie) Stich-

bewegungen sind aber entbehrlich, viele stören, und manche wirken geradezu komisch.

Das Grundproblem der Dialogführung wird überhaupt für den einzelnen Fall selten richtig gelöst. Die Wirkung beim Gespräch zweier oder mehrerer Personen beruht auf einer Aktion und auf einer Reaktion: auf einer Aktion des gerade Sprechenden und auf einer Reaktion des oder der Zuhörenden, die nur durch Mimik und Gesten, höchstens durch allerlei Interjektionen zum Ausdruck kommen kann. Erst aus der möglichst gleichmäßigen Aufnahme dieser jedesmal dominierenden Aktion und ihren verschiedenen Reaktionen erhält das Publikum den Totaleindruck des einzelnen Gesprächs. Der Regisseur hat also den Dialog einer Szene nach diesen seinen Aktions- und Reaktionswerten auszufeilen und vor allem darauf zu achten, daß die Zuhörenden nicht ohne jede Beteiligung dastehen, aber auch nicht jeden beliebigen Satz in der Rede des Partners mit Kopfnicken, Kopfschütteln, Schulterheben, allerlei Arm- und Handbewegungen oder gar durch Ausrufe begleiten. Der künstlerische Takt des Regisseurs muß darüber wachen, daß jede der Reaktionsbewegungen ihren guten dramaturgischen Sinn hat und zur Bedeutung des Gesagten in einem richtigen Verhältnis steht — daß die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem nicht vom Sprechenden abgelenkt wird, da seine Worte doch nun einmal die Hauptsache sind.

Sehr wenig natürlich und sinngemäß pflegen sich auch die stummen Dialoge zu entwickeln, die beim Ab- und Einstimmen des Ensembles oft nicht zu entbehren sind. Soll zum Beispiel eine Unterhaltung lautlos weitergeführt werden, um eine andere Gruppe zu Wort kommen zu lassen — man denke an die kurzen Gespräche zu Anfang des Osterspazierganges im „Faust“ — so setzen die meisten Schauspieler in dem Augenblick, wo der Dialog abbricht, mit einer hastigen Gestikulation ein. Sie verwechseln hier offenbar die ganz verschiedenen Kunstmittel des Schauspiels und der Pantomime und sind sich nicht klar darüber, daß man in solchen Fällen nichts weiter von ihnen wünscht, als ihre Szene mit Hilfe einiger dezenter Gesten zum Ausklang zu bringen und dabei den Schein einer gewissen Natürlichkeit zu wahren. Sie vergessen durchaus, daß ihr Tun und Lassen von jetzt an für das Ganze nur noch eine geringe Bedeutung hat und übertriebene Gestikulationen von den Zuhörern nur störend empfunden werden.

Recht ungesellschaftlich und unkünstlerisch geht häufig das Auftreten der Schauspieler vor sich. Viele kommen auf die Bühne, als ob sie in der Kulisse ihr Stichwort nicht hätten erwarten können. Mit großer Verve wird die immer noch verwendete entsetzliche Doppeltür aufgestoßen, um alsbald den Liebhaber herausfahren zu lassen. Und bleibt der eine Flügel im Eifer des Gefechts einmal offen, so verfügt das Theater über Geisterhände, die ihn

alsbald langsam wieder zumachen. Es sollte eigentlich keines Wortes bedürfen, daß der Schauspieler jede Tür selbst schließen muß. Auf der Bühne wie im Leben.

Die ersten Augenblicke seines Erscheinens auf der Szene müssen vom Schauspieler schon zwingend und nachhaltig zur Charakterisierung der Persönlichkeit oder der Situation ausgenützt werden. Ob ich in Eile bin oder ob ich Zeit habe, ob ich ein fremdes oder ein bekanntes Zimmer betrete, ob sich schon jemand in dem Raume befindet oder nicht — alles dieses bedingt Unterschiede in der Darstellung. Auf jeden Fall muß es deutlich zum Ausdruck gelangen, daß der Schauspieler aus einem Zimmer in ein anderes tritt und nicht gleichsam aus der Unendlichkeit kommt und nachher wieder in die Unendlichkeit hinein verschwindet. Er wird ja nicht losgelassen, um wie ein Varietéartist an die Rampe zu stürzen und ein Couplet zu singen. Er soll doch einen Menschen darstellen, der irgendwo war und irgendwo bleibt. Ein Schauspiellehrer pflegte deshalb von seinen Schülern zu verlangen, daß sie sich jedesmal folgende drei Fragen vorlegen: Woher komme ich? Was will ich hier? Und wohin gehe ich?

In allen diesen Dingen ist dem Scharfsinn und der Einsicht des nachschaffenden Regiekünstlers ein weites Feld gelassen. Denn nur selten wagt sich der Dichter selbst mit genauen Vorschriften auf dieses schwierige Gebiet. Die Gliederung einer

Szene oder Szenengruppe mittels zielvoll veränderter Gruppen und alle damit zuammenhängenden Konsequenzen überläßt er besser dem kundigen Leiter der Inszenierung.

Eine weitere, häufig aufgeworfene Frage ist die, ob der Schauspieler in das Parterre hinein spielen oder sprechen darf. Grundsätzlich soll er alles auffällige Reden und Tun zum Publikum hin, wie schon Aristoteles sagt, vermeiden. Voraussetzung des dramatischen Geschehens auf der Bühne bleibt in der Regel — die durch das Einfügen gewisser Figuren, wie der Shakespeareschen Narren, und von Prolog- und Epilogstellen nur bestätigt wird — daß die Leute dort oben unter sich sind, und daß gleichsam nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, um den Zuschauern Gelegenheit zu geben, das einzelne Stück jedesmal mit anzusehen. Wenigstens muß es diesen Anschein haben. Tatsächlich kommt aber der Schauspieler ohne die nötige Rücksicht auf das Publikum nicht zu seinem Ziel. Er hat hier offenbar Konzessionen zu machen.

Wie weit er da im einzelnen Falle gehen darf und muß, ist wieder Sache des künstlerischen Taktes. Jeder Kompromiß erfordert ja schließlich in erster Linie Takt. Und die Bühnenkunst steht nun einmal auf einem solchen Kompromiß zwischen der Wirklichkeit und den Bedingungen des Theaters. Goethes bureaukratische Verordnungen treffen in diesem Sinne wohl noch heute das Richtige, wenn es da heißt: „Nur scheinbar haben die Künstler

miteinander zu sprechen, tatsächlich müssen sie aber doch fürs Publikum reden, jedoch so, daß das Publikum die Meinung gewinnt, sie sprächen ganz unter sich."

Iffland soll im Einhalten dieses notwendigen Kompromisses eine große Kunstfertigkeit besessen haben. Wie uns seine kritischen Zeitgenossen überliefern, pflegte er es im Zwiegespräch fast immer zu vermeiden, der mit ihm redenden Person gerade gegenüberzustehen und sie mit vollem Gesicht anzustarren. Die Bemerkung des französischen Kunstrichters „Ecouter en face anoncerait plutôt de la stupidité que de l'attention" ist durchaus richtig. Iffland liebte es daher, gewöhnlich eine etwas schiefe Stellung gegen den Mitspieler einzunehmen, so daß sein Gesicht gegen den Sprechenden ins halbe Profil kam und seine Augen nur gegen ihn gewandt, nicht direkt auf ihn gerichtet schienen. Dadurch gelang es dem Künstler, sich den Zuschauern gegenüber häufiger en face zu zeigen und die aus naheliegenden Gründen nicht so günstige Profilstellung zu umgehen.

Übrigens sind wir heute in dieser Hinsicht nicht so ängstlich und muten dem Zuschauer vorübergehend sogar eine ganze Rückenstellung zu. Allerdings muß die Sprechtechnik des betreffenden Schauspielers dann so ausgebildet sein, daß man ihn auch in dieser verhältnismäßig ungünstigen Situation doch versteht.

Nun hat sich aber aus dem prinzipiell gewiß rich-

tigen Bestreben, möglichst eindeutig zu werden, namentlich im komischen Fach insofern ein Zuviel des Guten herausgebildet, als die Darsteller ihre Pointen auf Kosten ihrer Mitspieler und damit auf Kosten des Stückes und seiner einheitlichen Wirkung nur zu oft unterstreichen und bis ins Maßlose übertreiben. Da pflegt man Gewohnheitsworte und bestimmte scherzhafte Redensarten buchstäblich zu Tode zu hetzen, das Schnupfen und dergleichen häufig zu wiederholen, komische Wendungen mit Zusätzen zu verbrämen, ganze Extempores einzufügen, sogenannte Nuancen an passenden und leider oft an unpassenden Stellen in aufdringlicher Weise anzubringen, überhaupt alles möglichst dick aufzutragen. Das mag in burlesken Operetten und Schwänken hingehen. Aber schon in besseren Unterhaltungs-Lustspielen hat der Regisseur derartige Ungehörigkeiten zu verbieten. Auch sollte man im allgemeinen mit den typischen Attributen gewisser Stände und Altersklassen etwas sparsamer sein. Das unter den Rockschößen hervorlugende rote Taschentuch des Bureaudieners und ähnliche Dinge haben ihren Effekt nachgerade eingebüßt. Bei wirklich schöpferischen Darstellern bedarf es solch typischer, verbrauchter Charakterisierungsmittel nicht.

Vor allem hat der Regisseur darauf zu achten, daß den verschiedenen Hantierungen auf der Bühne ihr charakteristisches Gepräge verliehen und ihnen wenigstens annähernd die gebührende Zeit

gelassen wird, wenn auch eine gewisse Verdichtung der Situation in den Voraussetzungen der Bühnenkunst liegt. Sollte man die gewünschte Handlung aber durchaus nicht einigermaßen natürlich durchführen können, so muß der Dichter Textergänzungen oder kleine Umstellungen vornehmen. Noch immer wird zum Beispiel das Lesen und Schreiben auf der Bühne in geradezu wahnwitziger Eile erledigt. Der Regisseur sollte die zur Lektüre bestimmten Schriftstücke ihrem Wortlaut nach wirklich herstellen lassen und den Schauspieler anweisen, sie nicht auswendig zu lernen. Ferner sollte er verlangen, daß der Schauspieler seine Bühnenbriefe wirklich, wenn auch nur einigermaßen leserlich, zu Papier bringt. Wie leichtfertig geht man ferner auf der Bühne mit scheinbar gefüllten Gläsern und beim Empfang oder beim Austeilen von Geldstücken um. Man pflegt sich doch im Leben die Münze aus guten Gründen erst genau anzusehen, ehe man sie dem Bedienten für irgendeine Gefälligkeit in die Hand drückt. Der Schauspieler hält es im allgemeinen nicht für nötig.

Neben vielen anderen Requisitentorheiten und Gedankenlosigkeiten, die Paul Lindau in seinem schon erwähnten Buche aufzählt und die man leicht beliebig vermehren könnte, möchte ich die Regisseure schließlich ganz kurz noch auf etwas hinweisen, das eigentlich immer falsch gemacht wird: auf die geradezu alberne Darstellung Hochgeborner und das standesgemäße Benehmen der Militärper-

sonen. Der Aristokrat und der Soldat aller Grade wirken von der Bühne herab meist unfreiwillig komisch, weil dort die prätentiöse Vornehmheit, hier die sogenannte Schneidigkeit stets ins Burleske übertrieben wird. Ganz schlimm steht es ferner beim Militär mit den Ehrenbezeigungen. Wenn ein Untergebener von einem Vorgesetzten einen Befehl erhält, so hat er stramm zu stehen. Dies geschieht im allgemeinen auch auf der Bühne. Dann pflegt er aber entweder grüßend abzugehen oder schon bei der Rede seines Vorgesetzten wie ein alter Gefängniswärter die Hand an die Mütze zu legen. Das ist ganz unmilitärisch. Und wir Deutschen vertragen das nicht. Gegrüßt durch Anlegen der rechten Hand an die Kopfbedeckung wird bekanntlich nur, wenn man einem Vorgesetzten begegnet. Bekommt man einen Befehl im Stehen, so macht man kehrt und verschwindet. Das weiß jedes Kind, nur der Schauspieler auf der Bühne nicht.

Ebenso ist es falsch, wenn sich Diener, Pagen und Zofen salonmäßig verneigen. Die Mitglieder des Gesindes quittieren über einen Auftrag, wenn ihnen der Dichter nicht irgendein Wort der Erwiderung in den Mund legt, ausschließlich damit, daß sie ihn ausführen. Ein Gruß irgendwelcher Art wird von ihnen nicht gefordert.

Auch sonst pflegt man auf der Bühne nur sehr wenig Rücksicht auf die gute Sitte zu nehmen. Es kommt heute noch vor, daß ein Schauspieler minutenlang mit bedecktem Kopfe im geschlossenen

Zimmer umhergeht. Und ganz allgemein ist es üblich, den Hut erst beim Betreten des Zimmers zu lüften. Eine Garderobe und ihre praktische Verwendung kennt der Schauspieler im allgemeinen nicht. Und wie häufig wird es vergessen, daß sich Eintretende und Anwesende begrüßen, auch wenn es nicht ausdrücklich in den Weisungen gebucht ist. Zum mindesten muß man die gesellschaftliche Situation doch durch einen Blick oder irgendeine Gebärde herzustellen versuchen.

Daß der Regisseur schließlich noch die Haltung und die Manieren seiner Schauspieler kontrollieren und gegebenenfalls korrigieren muß, ist selbstverständlich. Dennoch geht es beim Essen und Trinken, beim Anzünden der Zigarren und Zigaretten, beim Handküssen, beim Gebrauch des Fächers, der Schleppe, des Taschentuchs und so weiter auf der Bühne durchaus nicht immer gesellschaftsmäßig zu.

* *
*

Ferner mögen hier noch einige Dinge kurz berührt werden, die nicht unmittelbar in die Regietätigkeit gehören, deren sehr wünschenswerte Abstellung aber doch in erster Linie nur der Regisseur bewerkstelligen kann. Ich meine das Herausrufen der Schauspieler auf offener Szene, die Dakapos einzelner Gesangsnummern in Possen, Operetten und Opern und die Zwischenaktsmusik.

Kein Mensch wird dem Publikum einen spon-

tanen Applaus vor offenem Vorhang verargen oder gar verbieten. Nur quittiere der Künstler dafür hinter der Szene und schenke uns seine mehr oder weniger eckige Verbeugung. Er zerreißt dadurch das Gesamtbild und stört die Illusion. Ein Schauspieler, der es fertig bringt, im höchsten Affekt davonzustürzen und gleich darauf mit mildem Lächeln, die rechte Hand auf der Magengegend, für den Beifall des Hauses zu kratzfüßeln, handelt schon dem Dichter gegenüber geschmacklos. Ganz davon abgesehen, daß er dadurch seinen Mitspielern immer sehr peinliche Sekunden bereitet. Der Regisseur hätte also diese Unsitte aus rein künstlerischen Gründen zu verbieten.

Überhaupt sollte er, für gewöhnlich wenigstens, auch nach den Aktschlüssen den Vorhang nicht wieder heben lassen. Die Art und Weise, wie sich die Schauspieler für den Applaus durch Verbeugungen erkenntlich zeigen, steht fast niemals im Einklang mit der eben noch dargestellten Rolle. Der Künstler dankt in jedem Falle mit den Ausdrucksmitteln des modernen Gesellschaftsmenschen. Und das ist unkünstlerisch, also unangebracht. Er hat auf den Brettern nur als diese oder jene ganz bestimmte Dichterfigur zu erscheinen. Wenn er nun aber nach jedem Aktschluß im wahrsten Sinne aus der Rolle fällt, so stört er den Eindruck der durch ihn verkörperten dramatischen Persönlichkeit und ihrer Handlungsweise. In der Schauspielkunst, wo Künstler und Werk dieselbe Körperlichkeit haben,

muß der Menschendarsteller um so peinlicher darauf bedacht sein, nicht aus der Scheinwelt der Bühne herauszugleiten, indem er nach Belieben zuzeiten die Rolle aus- und den Künstler oder, wenn man will, den Menschen einschaltet. Schließlich sieht man auch kaum einen triftigen Grund dafür ein, warum der Mime, der doch nur einen, allerdings wesentlichen Teil des gesamten Bühnenorganismus darstellt, nach jedem Akt persönlich die Huldigungen der Zuschauer entgegennehmen und so alle die Anteile der übrigen Faktoren im Theatergetriebe und besonders die dem Dichter zukommende Dankesschuld auf seinen Scheitel häufen soll.

Das Vornehmste ist und bleibt, wenn die Scheidung der idealen Welt des Darstellers von der realen Welt des Zuschauers ganz reinlich vollzogen und — wie im Wiener Burgtheater und früher bei Otto Brahm — überhaupt nicht gedankt wird. Dann fällt es ja ohnehin weg, daß schließlich auch der Regisseur im Smoking inmitten der kostümierten Darsteller erscheint und ein ebenso lächerliches wie unwürdiges Bild abgibt.

Gerade wie den Hervorruf würde der wahre Kunstfreund gewiß gern auch das Dakapo beliebter Gesangsnummern aus ästhetischen Rücksichten vermieden sehen. Das Verlangen nach sofortigem Wiederholen von Einzelheiten, das manchmal gewiß den allerbesten Regungen des Publikums entspricht und für den Autor und vortragenden Künst-

ler etwas sehr Schmeichelhaftes in sich trägt, hat aber seine Gefahren, die den einen großen Vorzug, beim zweimaligen Hören noch mehr in die Feinheiten und damit in das Verständnis der Leistung eindringen zu können, mindestens wettmachen. Eine im wahrsten Sinne spontane Wirkung erzielt ein künstlerischer Vortrag nur beim ersten Genuß. Das zweite Mal liefert, abgesehen von unbedeutenden Varianten, ja immer nur eine Wiederholung des ersten Males: also eine Kopie, eine Nachahmung. Man braucht dabei gar nicht einmal an den schauspielerisch unfähigen frühern Opernsänger Bötel zu denken, der in den üblen Dakapos der „Troubadour"-Stretta stets bei derselben Note automatenhaft das Schwert zog und jedesmal zum Schluß mit erhobenen Armen davonstürmte. Auch der wirkliche Künstler hat sich die Art seiner Darstellung so fest gegründet und so genau zurechtgelegt, daß er uns immer dasselbe oder wenigstens ein ganz ähnliches Bild gibt, sich also tatsächlich wiederholt. Und hierin liegt ein abspannendes, die Wirkung beeinträchtigendes Moment. Die Einzelheiten in den Mienen und Bewegungen, namentlich einige charakteristische, die ja immer da sind und auch immer da sein müssen, scheinen uns zum zweiten Male um eine Nuance stereotyper, gemachter, konstruierter. Der Reiz der Neuheit, des Originalen, der Eindruck des aus dem Augenblick Geborenen fehlt. Im Konzertsaal ist es daher aus guten Gründen in der letzten Zeit Mode geworden,

die Vorträge nicht einfach zu wiederholen, sondern an dem betreffenden Abend noch nicht gehörte Kunstwerke als Zugabe folgen zu lassen. Hat uns aber einmal eine Kunstleistung derart angesprochen, daß wir sie von neuem hören möchten, so sollten wir, wenn es uns auf das Werk selbst und nicht etwa auf die ganz besondere Persönlichkeit des Vortragenden ankommt, von einem andern Künstler darstellen lassen. Wir genießen auf diese Weise ein und dasselbe Kunstwerk im Spiegel mehrerer künstlerisch empfindender Individualitäten, was für uns selbst dann eine Vertiefung des Gesamteindrucks, also eine Erhöhung des Genusses zur Folge hat. Es ist daher bedeutend fruchtbarer, sich ein wertvolles Drama auf verschiedenen Bühnen, als mehrfach hintereinander auf derselben Bühne anzusehen.

Im Theater ergeben die Wiederholungen einzelner Gesangsnummern noch den Mißstand, daß die Handlung unterbrochen wird und für kürzere oder längere Zeit zum Stillstand kommt. Nun ist allerdings bei den meisten Operetten und Possen, auch bei manchen Opern in diesem Sinne nicht viel zu verlieren. Wenn aber der Lohengrin in der Pariser Großen Oper nach dem stürmisch applaudierten Schwanenliede von neuem den Fuß in den Nachen stellt und den heiligen Vogel nochmals segnend entläßt, während doch die übrigen Herrschaften schon sehr ungeduldig auf sein Eingreifen warten, so haben wir es mit einer ästhetischen Un-

geheuerlichkeit zu tun, die bei der Theaterleitung und bei dem Sänger nicht nur die wünschenswerte Kenntnis des Wagnerschen Kunstprinzips, sondern überhaupt ganz allgemein den nötigen Geschmack vermissen läßt.

Bekanntlich hat man die Zwischenaktmusiken im Schauspiel jetzt fast überall aufgegeben. Und das mit Recht. Die Ouvertüre und die Zwischenspiele erhalten nur dann eine künstlerische Berechtigung, wenn die Musik der im Stücke angeschlagenen Stimmung Rechnung trägt, wenn sie also von einem kongenialen Künstler gerade für das bestimmte Stück und für die bestimmten Akte komponiert ist. In jedem andern Falle wirkt sie als nicht zur Sache gehörige, unorganische Zugabe stimmungstörend. Doch darf man immerhin nicht verkennen, daß eine passend gewählte Einleitungsmusik (Ouvertüre) meist noch das kleinere Übel gegenüber der Störung darstellt, die das Zuspätkommen der Besucher, ihre Zerstreutheit und Unruhe in den ersten Minuten nach Einnehmen der Sitze hervorzurufen pflegen. Das Vorspiel gibt dem abgehetzt ins Theater eilenden Geschäftsmann vielleicht die nötige Gelegenheit, sich vor Beginn des Kunstgenusses wenigstens einigermaßen zu sammeln. Es ist bei der Schwerfälligkeit und Unempfänglichkeit des heutigen Publikums keine leichte Aufgabe, die vielen Menschen verschiedensten Bildungsgrades und verschiedenster Berufsklassen gemeinsam über die ästhetische Schwelle zu bringen.

Die musikalischen Zwischenakte sollten aber unbedingt ausfallen. Und wenn Gutzkow in einem Briefe an Friedrich Haase (1870) meint, „der Erfolg würde für die Wiederaufnahme dieses Stückes lohnender sein, wenn die Zwischenaktmusik nicht aufgegeben wäre, die das Gute hat, die weise Kritik auf die Dauer des herabgelassenen Vorhangs nicht aufkommen zu lassen“, und damit sagen will, daß längere Reflexionen innerhalb des Stückes den wahren Kunstgenuß beeinflussen, so liegt darin ein gut Teil Richtiges. Kritische Erwägungen, namentlich wenn sie zu einem negativen Resultat führen, dürften aber kaum durch irgendeine indifferente Musik erheblich beeinträchtigt oder gar verhindert werden. Das viel bessere Mittel besteht in der Einrichtung möglichst kurzer Zwischenakte. Denn lange Pausen ohne Musik sind wohl noch schrecklicher als lange Pausen mit Musik. Allerdings werden ja ausgedehntere Zwischenakte mit dem weitern Fortschreiten der Bühnentechnik und bei einer größern Geschicklichkeit der Regie auch an kleineren Theatern bald mehr und mehr verschwinden. Eine einzige längere Pause, etwa in der Mittel des Stückes, dürfte dann dem Erholungs- und Flirtbedürfnis des Publikums genügen.

Der Schauspieler hat Gedanken und Gefühle zu übermitteln: die Gedanken in möglichst großer Schärfe und deshalb leicht faßlich, unterstützt und unterstrichen durch gewisse Ausdrucksmittel der körperlichen Beredsamkeit — die Gefühle auf Grund der durch die Handlung gebotenen äußeren und inneren Erlebnisse, mit Hilfe des Sprechtones, der Gebärden und Mimik. Bewußtseinsvorgänge also, die vom Dichter ohne weiteres gefordert werden: klar erfaßte seelische Werte in möglichst klar gegebener Darstellung. Irgendeine Person des Stückes hat zum Beispiel infolge widriger Geschehnisse Trauer zu empfinden und bringt dieses Gefühl in angemessener Weise zum Ausdruck.

Mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten, die wir als primäre bezeichnen können, reicht nun aber der moderne Schauspieler nicht ohne weiteres aus. Es gibt vielmehr innerhalb des Chaos von Erlebnissen und Gefühlen noch seelische Vorgänge verschiedenster Art, die vom Schauspieler mehr als sonst schöpferisches Können verlangen: Dinge, die wohl im Werk selbst begründet sind, die der Dichter aber nicht unbedingt festgelegt hat, die also von der Bühnendarstellung mehr oder weniger selbständig gesucht und gleichsam gehoben werden müssen. Es sind dies Vorgänge, die sich in gewissen Äußerungen des Unterbewußtseins offenbaren.

Der Wiener Psychiater Siegmund Freud hat in

seinem Buche „Psychopathologie des Alltags“ des näheren davon gehandelt. Es bietet mit vortrefflichen Beispielen sehr vorsichtige und doch meist überzeugende Schlußfolgerungen. Vor allem gibt der Abschnitt von den sogenannten Symptomhandlungen sehr viel Anregungen für die ebenbürtige Darstellung differenzierter, in der Tiefe des Seelenlebens ruhender, oft nur dunkel spürbarer Probleme.

Freud versteht unter Symptomhandlungen Zufallshandlungen des einzelnen Menschen, die etwas zum Ausdruck bringen, was der Täter selbst nicht in ihnen vermutet, und was er in der Regel nicht mitzuteilen, sondern für sich zu behalten wünscht. Einige Beispiele aus dem angeführten Buche mögen dies etwas näher erläutern.

Eine junge Frau erzählte dem Verfasser während einer Konsultation, daß sie sich am Tage vorher beim Nägelschneiden verletzt habe, während sie das feine Häutchen im Nagelbett abtragen wollte. Es war der Ringfinger, an dem das kleine Unglück geschah: der Finger also, an dem man den Ehering trägt. Und zwar an ihrem Hochzeitstage, was der Verletzung des feinen Häutchens einen ganz bestimmten, leicht zu erratenden Sinn gibt. Auch erzählte sie gleichzeitig einen Traum, der auf die Ungeschicklichkeit ihres Mannes und auf ihre Anästhesie als Frau anspielt. Es war also der Ringfinger der linken Hand, an dem sie sich verletzte und nicht der rechten, wo man doch sonst den Ehering zu tragen pflegt. Ihr Mann ist aber

Jurist und Doktor der Rechte, ihre Neigung hatte jedoch als Mädchen einem Arzt gehört, den man in Wien scherzhaft als Doktor der Linke bezeichnet. Auch hat ja eine Ehe zur linken Hand ihre ganz bestimmte Bedeutung.

Dies zur Erläuterung des psychischen Problems an sich. Wie man nun eine solche Symptomhandlung als Darstellungsmittel auf der modernen Bühne verwenden kann, mag ein anderes Beispiel zeigen, das Professor Freud ebenfalls in seinem Werke mitteilt. Ein Bekannter von ihm hatte Gelegenheit, Eleonore Duse in der tragenden Rolle eines Ehebruchdramas zu sehen. Sie hat eben die entscheidende Auseinandersetzung mit ihrem Manne gehabt und wartet nun, daß sich der Versucher nähert. Während dieser Augenblicke spielt sie nervös mit ihrem Ehering, zieht ihn ab, steckt ihn wieder auf, dreht ihn am Finger herum und so fort. Sie ist offenbar reif für den andern.

Diese sogenannten Symptomhandlungen sind deshalb von so großer Wichtigkeit für den modernen Schauspieler, weil der betreffende Täter zwar selbst von einer damit verknüpften Absicht nichts weiß, sich die Handlungen also nicht anrechnet und nicht verantwortlich erscheint — der andere (der Zuschauer) sie dagegen als wichtige Symptome innerer Vorgänge erkennt und zu Schlüssen über die Absichten und Gesinnungen des betreffenden Täters verwertet, das heißt mehr von den psychischen Vorgängen erfährt, als dieser selbst weiß,

oder selbst zugeben möchte und mitgeteilt zu haben glaubt. Der Zuschauer ist hier also wieder einmal klüger als die Person der Handlung, worauf es ja für die Bühnenkunst wesentlich ankommt.

Solche schauspielerischen Nuancen sind deshalb bei sicherer Ausführung außerordentlich wirksam. Sie vermögen die seelische Situation eines Charakters und seiner daraus folgenden Maßnahmen oft wie im Blitzfeuer zu erhellen, wenn alle direkten Darstellungsmittel, als zu grobschlächtig und aufdringlich, versagen. Sie bereiten auf Dinge vor, die bühnenmäßig vorbereitet werden müssen, die aber nicht gleich in den Mittelpunkt des Interesses geschoben werden dürfen. Sie sollen zwar vernehmlich, aber nur leise anklingen: von etwas künden, was sich hinter der starren Bewußtseinsgrenze bewegt.

Diese Art von Darstellungsphänomene liegt also gleichsam in einer andern Dimension, weil ja auch die Motive einer andern seelischen Sphäre angehören. Sie verlangt deshalb naturgemäß vom Schauspieler auch andere Wertungen. Und es bedarf eines subtilen und sichern darstellerischen Könnens, um diese gleichsam verschleierten Vorgänge aufnahmefähig zu machen, das heißt sehr diskret und doch deutlich (deutbar) auszugeben — um vor allem zum Ausdruck zu bringen, daß sie gleichsam aus einem andern Querschnitt der Persönlichkeit stammen. Die betreffenden Ausdrucks-

formen müssen wie von Patina überdeckt erscheinen.

Besonders schwierig wird das Darstellungsproblem aber erst dann, wenn der Schauspieler aus beiden Sphären gleichzeitig schöpfen muß. Und dies wird ja meistens der Fall sein, da Unterbewußtseinshandlungen hauptsächlich nur bei gleichzeitigen Bewußtseinshandlungen vorkommen. Das vorhin erwähnte Beispiel der Duse läßt ohne weiteres erkennen, wie hier zwei Darstellungsphänomene neben- oder besser übereinander lagern, also gleichzeitig bewältigt werden müssen — wie ein bewußt durchlebter mit einem unbewußt durchlebten Seelenvorgang gleichzeitig zu künstlerischem Ausdruck kommen muß.

Die erregte Aussprache zwischen den beiden Ehegatten ist vorüber. Der Mann hat das Zimmer verlassen und den Bruch vollzogen. Der Dichter wünscht jetzt eine größere Pause, weil die Szene ausklingen muß: in der Frau kreuzen sich zunächst noch die verschiedensten Gefühle, allmählich wird sie dann aber ruhiger. Dies ist für eine gute Schauspielerin nicht allzu schwer darzustellen. Sie kann zunächst noch ein paar erregte Gänge machen, dann irgendwo angelehnt stehen bleiben, mit äußerer Ruhe ins Publikum sehen und ihre Empfindungen mimisch abspiegeln lassen. Nun soll aber nicht nur die eine Szene ausklingen. Die Frau erwartet den Verführer und erwartet ihn als willigen Gegenstand. Dies muß ebenfalls irgend-

wie angedeutet werden: die Duse spielt mit ihrem Ehering.

Mit der instinktiven Sicherheit des genialen Schauspielers findet sie also nicht nur zwei sicher wirkende Darstellungsmittel, sondern verlegt sie gleich in verschiedene Dimensionen und gibt damit den Dingen selbst ihre verschiedenen Werte: das Verklingen der dem Publikum in ihrer ganzen Deutlichkeit vorgespielten Eheszene macht sie mit verhältnismäßig einfachen, geraden Mitteln einer primären Darstellungsart ab — die Einleitung der noch im Dunkel der nächsten Zukunft liegenden Verführung aber gibt sie mit einer diskret ausgeführten Symptomhandlung, also mit den verschleierten Mitteln einer sekundären Darstellungsart wieder.

Auch aus meiner eigenen Regiepraxis möchte ich einige Beispiele erwähnen, die uns dann noch etwas weiterführen werden.

Strindberg schreibt für den ersten Akt seines Dramas „Totentanz" vor, daß draußen auf dem Walle ein Artillerieposten mit gezogenem Säbel auf und ab gehen soll. Selbstverständlich wird ein einigermaßen geschickter Regisseur den Mann nicht wahllos hin und her laufen lassen, sondern aus dem Gang der Handlung die richtigen Augenblicke entnehmen, wo die jedesmal stark wirkende Gestalt des Soldaten hinter der großen Glastür des Turmzimmers sichtbar zu werden und wo er wieder hinter den Mauern zu verschwinden hat.

Der Kapitän der Festungsartillerie und seine Frau Alice sitzen mit aufgehendem Vorhang gelangweilt da, in einem runden, alten Festungsturm, der jetzt als Wohnung dient. Er am Fenster auf einer kleinen Erhöhung, sie weit davon weg am Tisch. Hin und wieder fällt eine unfreundliche Bemerkung. Die beiden hassen sich so, daß sie nicht voneinander los können, daß sie sich im Haß lieben. Sie sind durch ein unentrinnbares Schicksal und durch ein langes Zusammenleben aneinandergeschmiedet. Nur der Tod kann sie trennen: der Tod als Erlöser. Inzwischen warten sie dem Tode entgegen, quälen sich dem Tode entgegen. Denn wie es zur Trennung nicht reicht, reicht es auch nicht zum gleichgültigen Miteinandersein, dem dritten Möglichen. Dennoch will der Kapitän die silberne Hochzeit feiern und beauftragt seine Frau, den nötigen Wein zu besorgen.

Während Alice bisher mit unheimlicher Ruhe in ihrem Lehnstuhl gesessen hat, springt sie jetzt plötzlich auf und wirft die Worte zum Kapitän hinüber: „Beabsichtigst du sie wirklich zu feiern?“ Darauf der Kapitän: „Ja natürlich!“ Und Alice: „Es wäre natürlicher, wir verbergen unser Elend, unser fünfundzwanzigjähriges Elend.“ Der Kapitän: „Liebe Alice, elend ist es gewesen, aber wir haben es bisweilen auch nett gehabt! Und man muß die kurze Zeit benutzen, denn nachher ist es aus.“ Alice: „Ist es aus? Wenn es so wäre!“ Der Kapitän: „Es ist aus! Nur so viel, wie man auf einer

Schiebkarre hinausfahren und aufs Gartenbeet legen kann.“ Alice: „Und so viel Lärm um ein Gartenbeet!“ Der Kapitän: „Ja, so ist es; ich hab's nicht gemacht!“ Alice: „So viel Lärm!“

Jetzt wünscht Strindberg eine Pause, die ich nun folgendermaßen ausfüllen ließ. Mit den letzten Worten geht Alice hastig nach hinten, dem Tore zu, dessen beide Flügeltüren weit offen stehen. Als sie die Schwelle betritt, hält sie plötzlich inne. Der Posten schlendert gerade vorüber. Sie tritt nicht auf die Bastion hinaus. Ein paar tiefe Atemzüge, ein langer Blick aufs Mer, und sie geht wieder ins Zimmer. Sie ist gefangen und kann nicht heraus. Und die unerquickliche Unterhaltung nimmt tropfenweise ihren Fortgang.

Der Kapitän wird dann im Verlauf des Stückes von einem Schlaganfall getroffen, als er in wüster Stimmung einen Tanz aufgeführt hat. Er will sich aber nicht ins Schlafzimmer bringen lassen, sondern die Nacht auf der Chaiselongue liegen und bittet Kurt, den Dritten in diesem Verhältnis, bei ihm zu wachen. Ein Gespräch über alle möglichen Probleme schleppt sich mühsam dahin. Endlich löscht Kurt die Lampe, und die beiden wünschen sich gute Nacht. Draußen ist es ziemlich mondhell. Der Wind pfeift, so daß sich der Posten fest in seinen Mantel gehüllt und die Kapuze hochgezogen hat. Langsam schleicht er vorüber. Da bleibt er plötzlich in Höhe des Tores stehen und horcht. Aber kein menschlicher Laut dringt aus

dem Zimmer. Und langsam kommt er auf das Tor zu, legt Arme und Kopf dicht an die Scheiben und sieht unbeweglich ins Zimmer. Der Tod. Über dieser Erscheinung fällt der Vorhang. Der erste Akt ist aus.

Im Buche schließt er mit dem einfachen „Gute-Nacht"-Wünschen der beiden Männer. Es schien mir aber nötig, gleichsam als kräftige Stütze der dichterischen Idee gerade hier vor dem ersten großen Einschnitt ein stark wirkendes Symbol einzufügen. Und da die beiden Hauptdarsteller auf der Szene im Begriff sind, einzuschlafen und damit die Pose vollständiger Ruhe eingenommen haben, muß der Regisseur zu einem Darstellungsmittel außerhalb der eigentlichen Szene greifen. Die Symptomhandlung wird also hier von einer dritten, unbeteiligten Person ausgeführt und ist überhaupt keine Symptomhandlung an sich, sondern nur in ihrem bestimmten Verhältnis zu der betreffenden Szene und zum ganzen Stück. Der Soldat hat den weiten Mantel als Schutz gegen die Kälte angezogen. Als er wieder einmal über die Bastion schlendert, ist es im Kapitänzimmer still. Und nur aus reiner Neugierde, vielleicht auch ohne viel zu denken, tritt er ans Tor und lugt durch die Scheiben.

Man sieht aus diesen wenigen Beispielen, wie hier für sinnvolle und wirksame Darstellungsnuancen noch ein weites Feld ist, das von der modernen Regiekunst noch viel zu wenig angebaut

wird. Jeder Regisseur hat gewiß schon bei der Ausarbeitung des Buches, namentlich bei modernen Stücken, leere Stellen gefunden: Stellen, wo sich das richtige primäre Darstellungsmittel nicht ohne weiteres einstellen will. Bei solchen Gelegenheiten werden Einfälle aus dem Gebiete der Symptomhandlungen oft über die Schwierigkeit hinweghelfen.

Hat der Regisseur sich mit dem Inhalt des Stückes derart vertraut gemacht, daß er den innern und äußern Verlauf völlig beherrscht, so schreitet er vom ästhetisch-intellektuellen zum ästhetisch-praktischen Teil seiner Aufgabe fort und stellt sich noch vor Beginn der Einstudierung das maßgebende Regiebuch her.

Wenigstens ist dies vielfach, wenn auch nicht allseitig Brauch. Es gibt nämlich Regisseure, die da behaupten, die szenischen Vorgänge nach eingehender Durcharbeitung der Dichtung bis in alle Einzelheiten so fest umgriffen und so sicher ausgeprägt zu haben, daß sie keiner schriftlichen Unterlagen für das Geschaute und Gewollte oder höchstens nur einiger kurzer Notizen bedürfen.

Ich kann mir so etwas nicht recht vorstellen, habe vielmehr allen Grund, zu glauben, daß hier Bequemlichkeit oder Zeitmangel oder gar die Unfähigkeit, die Bühnenerscheinung im Geiste mit Sicherheit plastisch zu erleben, die Ursachen sind. Für einfache Dialogstücke mit kleinem Personal mag es ja hingehen, daß ein routinierter und schlagfertiger Regisseur eine halbwegs anständige Leistung gleichsam improvisiert. Es ist aber ausgeschlossen, einen großen Klassiker mit dem umfangreichen und spröden Apparat komplizierter Ensemble- und Massenszenen und mit all den technischen Schwierigkeiten ohne genaueste Ausarbeitung des künst-

lerischen Planes, ohne folgerichtiges Abwägen der verschiedenen Ausdrucksmittel und entsprechende Vorarbeiten mit den Abteilungsvorständen zu inszenieren. An einem deutschen Theater mit der hier üblichen geringen Probenzahl schon gar nicht. Und dann sind doch die Schauspieler lebende Menschen mit hochgespannten Nerven und leicht erregbarem Gemüt, die sich nicht als Versuchsobjekte einer unklaren Regie benutzen lassen, ohne das bißchen Spiellust, das sie sich in der Fron des Repertoirs gerettet haben, auch noch einzubüßen. Sie können vielmehr verlangen, daß der Regisseur mit Beginn der ersten Probe wenigstens in allen grundlegenden Fragen genau weiß, was er will — daß er das Ensemble nicht stundenlang im Konversationszimmer oder in den Bühnengängen warten läßt, weil er sich mit dem Maschinenmeister oder irgendeinem andern Beamten des technischen Betriebes nicht einigen kann — daß Szenen beim Arrangieren nicht immer wiederholt werden müssen, weil die Stellungen nicht richtig ausgehen oder überhaupt unklar bleiben.

Zwar behauptet Professor Gregori in einem Aufsatz des Kunstwarts, daß die „Arrangierprobe durchaus den Eindruck des Chaotischen machen dürfe, aus dem sich nach und nach das künstlerische Gebilde entwickle“. Ich habe selten etwas Gefährlicheres über unsere Kunst gelesen. Das ist ja gerade, als wenn ein General sein Lehrbuch der modernen Strategie mit der Bemerkung einleiten

würde, daß der Aufmarsch zur Schlacht in wildester Regellosigkeit vor sich gehen müsse und der Führer erst während des Aufmarsches seine taktischen Entscheidungen zu treffen habe. Im Gegenteil. Wie man den Operationsplan eines Feldzuges gar nicht bewußt genug vorbereiten und festlegen kann, wird auch die einzelne Inszenierung nicht zu eingehend überlegt, nicht zu peinlich aufgerissen werden können. Je planvoller schon die Arrangierproben verlaufen, um so williger und interessierter folgen die Schauspieler, um so weniger haben sie Gelegenheit, mit eigenen Vorschlägen hervorzutreten und rein persönliche Vorteile zu erbitten, und um so leichter wird es ihnen, im Studium ihrer Rollen fortzufahren, weil sie aus der sicher gegründeten Anlage des Stückes jetzt ohne weiteres die nötigen Richtlinien zu entnehmen wissen. Außerdem bleibt dem Regisseur auch bei einem sorgfältig ausgearbeiteten Regiebuch immer noch so viel zu überlegen, zu entscheiden und zu begründen, daß sein Wirken auf der Bühne ohnehin die ganze Aufmerksamkeit eines schlagfertigen und in gutem Sinne routinierten Künstlers erfordert. Alle irgendwie bedeutenden Regisseure fertigen denn auch genaueste Regiebücher an: Reinhardt in Berlin, Gregor in Wien, Stanislawski in Moskau und Carré in Paris inszenieren niemals anders.

Das Regiebuch soll den Plan für die Erscheinung des Werkes auf der Szene liefern, gleichsam den Grundriß, über den sich die dramatische Dich-

tung erheben soll. Es enthält, zumeist auf den weißen Blättern, mit denen es durchschossen wurde, im großen und ganzen etwa folgendes:

1. Den genauen, endgültigen Aufführungstext mit allen Strichen, Umstellungen und Zusätzen, der zugleich für das Soufflierbuch und für das Rollenmaterial maßgebend ist.

2. Alle die Dinge und Verrichtungen, die beim Aufgehen des Vorhanges fertig oder vorbereitet sein müssen: das heißt für jeden Akt den Dekorationsplan (Grundriß) mit genauer Angabe der gewünschten Dekorationen, mit genauer Einzeichnung sämtlicher Gegenstände und mit der deutlichen Beschreibung aller übrigen dekorativen Ausstattungen, der Vorhänge, Teppiche, Tischdecken, Bilder und sonstigen Requisiten, vor allem der Möbel und Beleuchtungskörper. Hierbei ist besonders zu vermerken, welche Gegenstände in den einzelnen Akten unmittelbare Darstellungswerte, welche Gegenstände, um den Bühnenausdruck zu gebrauchen, ein Spiel haben. Da muß irgendein Kleidungsstück an einem bestimmten Haken hängen oder ein Feuerzeug, eine Glocke an bestimmter Stelle sein. Da muß ein zum Zerschlagen vorbereiteter Sessel den ganz bestimmten Platz oder ein Kasten zur spätern Aufnahme eines Requisits die vorgeschriebene Größe haben. Da muß verzeichnet sein, daß ein bestimmtes Fenster praktikabel herzurichten ist, damit dem Schauspieler bei seiner Benutzung nachher keine Schwierigkeiten entstehen, wodurch die

Wirkung einer ganzen Scene gefährdet werden kann. Schließlich hat der Regisseur noch die Art und die Stärke der Beleuchtung festzulegen und die Vorkehrungen für gewisse Lichteffekte, wie zum Beispiel einen durchs Fenster einfallenden Mondschein, zu treffen, gegebenenfalls auch den Charakter der Bühnenmusik und die Art ihrer Ausführung zu bestimmen, die dann der Kapellmeister auszuwählen oder zu komponieren hat.

3. Alle die Verrichtungen, die im Laufe des Stückes von den Bühnenbeamten, vom Inspizienten, Theatermeister, Beleuchter und von ihren Arbeitern zu geschehen haben. Namentlich jede Veränderung in der Beleuchtung: wenn es dunkler oder heller werden soll, wenn der Mondschein einzuziehen ist, die Morgenröte aufzutreten hat. Ferner alle Veränderungen der Dekorationen im ganzen und im einzelnen: das Anheben der Versenkungen und des Flugwerks — alle Geräusche hinter der Szene, wie Musik, Stimmen, Schüsse und so weiter, Schneefall, Wind und Donner — stumme Szenen, die hinter dem eigentlichen Spielplatz liegen, wenn zum Beispiel jemand am Fenster vorüberzugehen hat — den Auftritt der einzelnen Personen und schließlich alle Requisiten, die durch die Darsteller mit auf die Szene gebracht werden müssen und hier im Verlauf der Handlung später irgendeine Rolle spielen, zum Beispiel ein Zigarrenetui in der Brusttasche, einen Koffer mit Inhalt. Und schließlich alle die Maßnahmen, die irgendeinen Effekt hinter der Szene zur

Folge haben: zum Beispiel das Drücken auf den Knopf der elektrischen Klingel, das Spielen auf dem Klavier oder das Verbrennen von Papier im offenen Kamin, wobei der Beleuchter das Feuer aufflammen lassen muß und was dergleichen mehr ist.

4. Alle besonderen Regieanordnungen für die darstellenden Personen. Zum Beispiel charakteristische Angaben über die Maske und die Kleidung mit den vielleicht notwendigen Veränderungen im Laufe des Stückes. Vor allem aber die Stellungen der Schauspieler innerhalb der Szene und zueinander, was am besten durch einfache, übersichtliche Grundrißskizzen mit knappen, aber klaren Beschreibungen geschieht. Also nicht nur die Bewegungen, die hervorragende Darstellungswerte besitzen — wenn zum Beispiel ein bestimmter Schauspieler bei einer bestimmten Textstelle an einem bestimmten Ort, etwa am Büfett zu stehen, wenn er zum Fenster zu gehen und den Flügel zu öffnen oder im Kamin ein Scheit nachzulegen hat — sondern schlechthin alle Gruppierungen innerhalb der handelnden Personen, also auch alle irgendwie bedeutsamen Veränderungen in der Struktur der Massen. Diese strategische Aufgabe des Regisseurs ist, so schwierig und zeitraubend sie auch sein mag, für eine folgerichtige Abwicklung der Proben unerläßlich.

Natürlich wird das Regiebuch, wenn auch in seinen wesentlichen Teilen, so doch nicht in all sei-

ner Vielseitigkeit, Lückenlosigkeit sofort am Schreibtisch hergestellt werden. Selbst bei der peinlichsten Ausarbeitung können gewisse Verschiebungen immer noch dadurch eintreten, daß manche Einzelleistung in der gedachten Form nicht oder nicht genügend wirkt oder daß die Zusammenfassung aller Einzelleistungen nachher in der Praxis nicht das einheitliche Bild liefert, daß man sich theoretisch gemacht hat und in der Bühnenwirklichkeit zu erzielen wünscht.

Aber auch selbständige Ansichten und Einfälle der Schauspieler können für den Verlauf des Ganzen so wertvoll sein, daß der Regisseur den ursprünglichen Plan danach ändern muß. Den letzten Ausschlag gibt ja doch nicht die Phantasie des Regisseurs und seiner Helfer, sondern allein die Bühnenwirkung, die auf einem sachlichen Zusammenarbeiten aller mit allen beruht. Das Regiebuch ist also erst mit Schluß der letzten Probe vor der Generalprobe endgültig abgeschlossen. Die Generalprobe selbst liefert die Möglichkeit einer letzten zusammenhängenden Kontrolle. Im übrigen muß sie und nicht die eigentliche Premiere als die erste wirkliche Aufführung des Stückes gelten.

Da nun ein möglichst genauer Beleg der einzelnen Inszenierung unter allen Umständen wünschenswert, ja geradezu notwendig ist, sollten nach der Erstaufführung auch die Regisseure ein Regiebuch anfertigen oder vom Inspizienten oder Hilfsregisseur anfertigen lassen, die da behaupten, dieses

Mittels sonst nicht zu bedürfen. Ebenso wie der technische Leiter stets für jeden Akt eines neuen Stückes nach den Anordnungen des Regisseurs einen sorgfältigen Dekorationsplan aufzureißen hat, der dann für Wiederholungen, namentlich bei längeren Zwischenzeiten, sehr gute Dienste leistet. Auch müssen die Möbel-, Requisiten- und Garderobezettel jedesmal aufbewahrt werden.

Allerdings sind diese Bogen von Zeit zu Zeit einmal nachzuprüfen. Man darf nicht vergessen, daß sich der Geschmack und die Mode ändern und der Bestand des gesamten Fundus ergänzt zu werden pflegt. Aus diesem Grunde sind gelegentliche Auffrischungen beliebter älterer Werke ein dringendes Bedürfnis. Zwei gründliche Proben können ein abgespieltes Repetoirstück wieder beleben und den mit der Zeit gesteigerten Ansprüchen des Publikums einigermaßen angleichen.

Solche Neueinstudierungen sind aber nicht mit den Neuinszenierungen zu verwechseln, wie sie in den letzten Jahren, namentlich in größeren Städten, mit Erfolg durchgeführt wurden. In diesem Falle läßt man irgendeinem klassischen Stücke die Wohltaten einer Erstaufführung angedeihen, bewilligt ganz neue Dekorationen und Kostüme und setzt eine reichliche Anzahl von Proben an — ein Luxus, den sich die kleineren Provinztheater natürlich nur in den seltensten Fällen leisten können.

* *

*

Es gilt vielfach als sehr wünschenswert, daß der Verfasser auf den Proben seines Stückes zugegen ist. Und wenn er sich taktvoll benimmt, kann er hier gewiß von Nutzen sein. Tut er das aber nicht so sollte der Regisseur seine Mitwirkung einfach nicht zulassen. Er stört in solchem Falle mehr, als er Vorteile bringt.

Wird der Verfasser aber auf den Proben geduldet, so hat er sich im allgemeinen auf Besprechungen mit dem Leiter der Aufführung, auf ein Zustimmungs- und Vetorecht zu beschränken. Nie oder doch nur in ganz dringenden Fällen sollte er sich direkt an die Schauspieler oder an die technischen Beamten wenden. Er weiß nämlich zu wenig Bescheid, worauf es in den verschiedenen Phasen des Probierens ankommt, um möglichst schnell und praktisch zum Ziel zu gelangen. Auch fehlen ihm meist die Organe und vor allem die Gewandtheit, mit der Bühnenwelt zu verkehren. Er beherrscht die technischen Ausdrücke, die Schlagworte der Bühnensprache nicht oder doch nur ungenügend und kann sich dem Künstler nicht in gehöriger Weise verständlich machen, seine Wünsche, Beobachtungen und Empfindungen nicht schlagend genug weitergeben. In der Praxis nützen die schönen Begriffe allein nichts. Da muß sich zur rechten Zeit das Wort, das Schlagwort, einstellen, was dem Regisseur natürlich viel besser gelingt.

Mit Schauspielern ist innerhalb ihrer Kunstübung überhaupt nicht leicht zu verkehren. Und

schon deshalb sollte sich der Dichter die größte Zurückhaltung auferlegen. Er fährt besser dabei, auch wenn ihm, namentlich auf den ersten Proben, das Herz blutet. Ich habe es immer für praktisch gefunden, wenn der Dichter auf die Stellproben kommt und hier die ihm notwendig scheinenden Erläuterungen gibt, dann das Ensemble mehrere Tage lang allein arbeiten läßt und erst wieder die letzten Proben besucht, um hier und da an dem schon Gestalteten noch auszubessern. Das andere muß der Regisseur machen: sein Helfer, sein künstlerischer Beirat, der ausführende, verantwortliche Minister der dichterischen Majestät.

Diese seine verantwortungsvolle Stellung dem Verfasser gegenüber zeigt sich besonders auch in der Vollmacht, den gegebenen Text im Sinne der Bühnenwirkung zu ändern oder doch Abweichungen, die sich meist auf Striche oder auch auf Zusätze beziehen, dringend zu erbitten. Ich rede hier nicht von den grundlegenden Bearbeitungen, sondern von den kleineren Veränderungen des Textes, die die Proben ergeben und letzten Sinnes nur die Proben ergeben können. Hier sollte der Dramatiker nicht zu ängstlich sein. Hat er das seltene Glück, einem wirklich erfahrenen und tüchtigen Regisseur zu begegnen, so darf er sich meist damit beruhigen, daß der Bühnenpraktiker fast immer recht behält. In diesem Sinne kann der tüchtige Regisseur auf den Dichter geradezu anregend wirken. Und so manche notwendige Füllszene, so

mancher gute Aktschluß und so manche schlagkräftige Fassung bisher langatmiger Stellen ist auf die Mitarbeit des Regisseurs zurückzuführen, die dadurch oft wesentlich den Erfolg des Stückes bedingt hat.

Jedenfalls muß den Dramatikern, namentlich den jüngeren unter ihnen, Gelegenheit gegeben werden, mit dem praktischen Theater in Berührung zu kommen und die Bedingungen des Theatermäßigen aus der unmittelbaren Anschauung heraus ableiten und späterhin anwenden, die Wirkungen ihrer Schreibtisch-Phantasien im ganzen und einzelnen nachprüfen zu können. Erst Jahre praktischer Bühnenerfolge oder -nichterfolge — was sich so ziemlich gleich bleibt — bringen den dramatischen Dichter allmählich dahin, den eigentümlichen Verhältnissen der Bühne so weit Rechnung zu tragen, daß er dem Regisseur schon einen annähernd bühnenfertigen Text zu liefern vermag.

Wie übrigens auch große und reife Dramatiker die szenische Wirkung für die letzte Gestaltung des Textes allein maßgebend sein ließen, können wir leicht mit der Bühnenpraxis Schillers belegen. Nach den Berichten von Augenzeugen pflegte er bis zur Generalprobe an seinen Werken noch mancherlei zu ändern und selbst größere Partien rücksichtslos auszumerzen. Als er zum Beispiel auf einer der letzten Proben erkannt hatte, daß die Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ zu lange dauern würde, machte er sich gleich so energisch ans Streichen,

daß man ihm förmlich in den Arm fallen mußte. Die Provinzregisseure, die heutzutage den Klassikern zuleibe gehen, um sie für die Nachmittagsvorstellungen zu halben Preisen herzurichten, können sich also sogar auf Schiller berufen. Nur möchte man ihnen vielfach eine größere Geschicklichkeit und eine bessere Kenntnis vom Organismus des Kunstwerks wünschen, als sie gemeinhin zu betätigen pflegen.

Aus den verschiedensten Gründen muß ja dem Regisseur unbedingt das Recht eingeräumt werden, den Text der Dichtung in diesem oder jenem Sinne zu ändern. Die Bühne mit ihren eigentümlichen Bedingungen verlangt eine Ökonomie, eine Straffheit und Konsequenz in der dramatischen Diktion, wie sie auch der geübteste Theaterdichter nur selten im ersten Wurf zu leisten vermag. Da laufen zunächst Wiederholungen mit unter, die theoretisch gewiß berechtigt sein mögen, weil sie zum Beispiel verstärkende Momente enthalten, die aber nachher auf der Bühne nichts bedeuten, so daß die betreffende Stelle die Wirkung nicht nur nicht unterstreicht, sondern geradezu abschwächt. Und dann muß sie unerbittlich fallen. Oder episodisch gedachte, für sich gewiß hübsch erfundene Einzelheiten erschweren nachher auf den Brettern den Fluß der Handlung, indem sie sich ungebührlich vordrängen und Wichtigeres in den Schatten rücken. Oder es hat ein sehr gewissenhafter Dichter naturalistischen und psychologischen Motivierungen zu viel Raum

angewiesen, wo alles zu einer dramatischen Entscheidung drängt. Auch in solchen Fällen muß gestrichen werden.

In unserer heutigen Praxis pflegt man nun die Regisseure der Provinz, wenigstens für das moderne Drama, dieserhalb nicht sonderlich zu bemühen. Die meisten Stücke werden den Bühnen erst im Anschluß an die Uraufführung der Großstadt zugesandt, so daß ihr Wortlaut schon die szenisch erprobte, endgültige Fassung bekommen hat. Um so mehr möchte ich hier aber einmal auf die rücksichtslose Gewohnheit vieler Regisseure verweisen, die auch in solchen vollständig eingerichteten, vom Verfasser ausdrücklich anerkannten Büchern immer noch lustig herumstreichen. Aus Furcht, ihre literarische Autorität bei den Darstellern und beim Inspizienten zu verlieren, glauben sie auch dann noch allerlei Korrekturen anbringen zu müssen, wenn ein Werk auf den zahlreichen und sorgfältigen Proben, die ihm die größeren hauptstädtischen Bühnen angedeihen lassen können, schon alle Läuterungsprozesse durchgemacht und schließlich die Feuerprobe bestanden hat, so daß nach übereinstimmender Ansicht des Autors, des Regisseurs und der Darsteller kein überflüssiges, der Bühnenwirkung nachteiliges Wort mehr stehen geblieben ist.

Zuweilen gebietet aber auch die liebe Not gewisse Striche, die sich dann ästhetisch nur mittelbar rechtfertigen lassen, indem hierdurch mißlunge-

nen Effekten vorgebeugt wird. So kann es vorkommen, daß der Regisseur eine wichtigere Rolle bis auf ein Geringes zusammenzustreichen hat, weil ihm dafür ein ungeeigneter Darsteller zugewiesen wurde — daß er Szenen zusammenziehen oder gewisse Partien ganz fallen lassen, daß er Teile des Stückes in ganz andere als die vorgeschriebenen Räume verlegen muß, weil seine Bühne die dekorativen Mittel nicht hergibt und der gesamte Apparat nicht schnell und exakt genug arbeitet.

Leider wandeln sich aber an unseren Provinzbühnen diese Notstriche nur allzu häufig in Bequemlichkeitsstriche, wie überhaupt die Textänderungen des Bühnenroutiniers vielfach nur ganz groben Instinkten entspringen oder ganz äußerlichen Gründen unterliegen. Da wünschen beispielsweise Zuschauer und Darsteller gern die letzte Straßenbahn zu benutzen, oder der die Hauptrolle spielende Gast will den fahrplanmäßigen Zug zur nächsten Theaterstadt noch erreichen, um dort am andern Morgen rechtzeitig auf der Probe erscheinen zu können, oder man will den gewöhnlichen Theaterabend nicht gern verlängern, überhaupt die ganze Geschichte jedesmal so einfach wie möglich erledigen. Und da ist nichts leichter, als sich unbequeme Szenen vom Halse zu schaffen. Ein so kunstfremdes Gebaren kann natürlich nicht scharf genug zurückgewiesen werden.

Manchmal drängt sich aber noch ein anderer vor, um von ganz besonderen Gesichtspunkten aus

Striche oder Korrekturen am Aufführungstext vorzunehmen: der offizielle Merker, der polizeilich bestellte Zensor, der aber bekanntlich keinen freien künstlerischen, sondern einen gebundenen Paragraphenstandpunkt einzunehmen und dafür zu sorgen hat, daß die sogenannte öffentliche Ordnung und Sitte nicht gefährdet wird. Er pflegt sich sogar häufig nicht nur auf die Beaufsichtigung des Textes zu beschränken, sondern insofern auch Einfluß auf die Inszenierung selbst zu nehmen, als er das Dramenmanuskript mit der Bemerkung versieht: „Wird genehmigt in der Erwartung, daß die Aufführung nicht gegen die guten Sitten verstößt.“ Es kommt sogar vor, daß er die Aufführung von einer persönlichen Kontrolle der Probe abhängig macht, wo er dann also selbst noch in letzter Stunde die, wenn auch besonders geartete Regie übernimmt.

* *
*

Anders wie bei uns liegen die Inszenierungsverhältnisse in Frankreich, in Paris. Hier ist der Dichter der Chefregisseur seines Stückes. Er wohnt nicht nur sämtlichen Proben bei, sondern leitet sie bis ins letzte und kleinste, streicht, ändert, macht die nötigen Zusätze selbst und erbittet sich höchstens einmal vom Direktor, vom Regisseur oder vom Träger dieser oder jener Rolle einen Rat. Der Regisseur sinkt hier zu einer Hilfskraft herab.

Man wird sich erinnern, daß Verfasser, Regisseur und Darsteller in den ersten Zeiten des griechischen Theaters eine Einheit darstellten — daß hier Schauspieldichter, Schauspieldirektor (Chorführer) und Schauspieler ein und dieselbe Person waren. Der alte Thespis mag hier als Beispiel dienen. Und noch im ausgehenden Mittelalter führte der Dramatiker stets auch die Regie seines Stückes. Hans Sachs und seine Nachfolger haben ihre Fastnachtsspiele immer selbst inszeniert. Und diese Praxis ist in Frankreich offenbar lebendig geblieben, wo übrigens Molière noch einmal wieder alle drei Funktionen in seiner Person zu vereinigen wußte.

Das französische System hat neben dem offenbaren Vorzug, daß die Absichten des Dichters viel eindeutiger und vollständiger zur Ausführung gelangen, aber wiederum einen großen Nachteil. Der Dramatiker wird durch seine Bühnentätigkeit zu viel Handwerker und verliert die nötige ideale Ferne. Er steht zu sehr in den praktischen Dingen drin, bleibt auch zu leicht in den Einzelheiten und Kleinigkeiten stecken und läßt dabei das Ganze aus dem Auge: für den Augenblick und für später, für die gerade vorliegende Arbeit und besonders auch für seine folgenden Werke. Zu leicht kann es hier durch die allzu genaue Kenntnis der Bühnenpraxis und Bühnenwirklichkeit zu einer Knebelung des freien künstlerischen Schaffens kommen.

Die Stücke Sardous, der ein glänzender Inszenierer war, liefern in diesem Sinne den besten Be-

weis. Man spürt im Tun und Lassen seiner Personen und in der Führung der Szenen nicht nur den Dramatiker, sondern stets auch den Regisseur. Und das ist falsch. Denn den wirklich guten Regisseur soll man gar nicht merken. Die unauffällige Selbstverständlichkeit der Gesamtleistung gibt uns allein den Maßstab für die richtige Tätigkeit des Leiters.

In Paris sind fünfzig, sechzig, ja achtzig und neunzig Proben keine Seltenheit, fünfundzwanzig bis dreißig aber das mindeste. Dies erklärt sich aus den Pariser Verhältnissen heraus. Zunächst ist hier der Erfolg das Leben, der Mißerfolg ein für allemal der Tod des betreffenden Stückes und oft auch des betreffenden Theaters. Es heißt daher keine Mühe scheuen. Auch hat die Direktion bei dem geringen Repertoirwechsel der meisten Pariser Theater, die häufig mit einem, höchstens mit zwei oder drei Stücken in der laufenden Saison auskommen, Zeit und Muße genug. Und schließlich stellt das französische Theaterpublikum an das Zusammenspiel ganz außergewöhnlich hohe Anforderungen. Bei unserm deutschen System des wechselnden Repertoirs und bei unserm Gastspielbetrieb ist eine derartig ausgiebige Art zu probieren undenkbar. Die Zeit reicht hier kaum für den zehnten Teil der Proben aus.

Beide Methoden haben nun, abgesehen von ihrer Einwirkung auf den Dichter, auch sonst noch ihre Vorzüge und Nachteile. Was man in Paris an

äußerer und innerer Exaktheit gewinnt, wird zum Beispiel in Deutschland durch Frische und Ursprünglichkeit ersetzt. Wenigstens da, wo man einigermaßen künstlerische Arbeit leistet. In unseren durchschnittlichen Provinztheatern kann ja schon deshalb von Frische und Ursprünglichkeit keine Rede sein, weil meist die Beherrschung des Dialogs und die Verläßlichkeit des technischen Apparates fehlt.

* *
*

Da vom Schauspieler im ganzen zwei wesentliche Aufgaben zu leisten sind, eine rezeptive: die vollständige Aufnahme der Dichtung, und eine produktive (eigentlich reproduktive): die bühnenmäßige Nachschöpfung des also Aufgenommenen, so zerfallen auch die unmittelbaren Vorbereitungen notwendig in zwei Teile. In die Leseproben und häuslichen Studien, wo die Idee des Ganzen, die Handlung und ihre Motivierungen, die Eigenart der handelnden Personen und vor allem das Wesen der einzelnen Rolle begriffen — und in die Bühnenproben, wo alles das wirklich gestaltet und nach und nach zum Ganzen zusammengeschlossen, wo die endgültige Erscheinungsform des Bühnenwerks festgelegt wird.

Mit dem eingerichteten Regiebuch geht der Regisseur zur Leseprobe, wo ihm zum erstenmal die

verschiedenen schauspielerischen Individualitäten gegenübertreten. Hier ist der passende Ort, wo man die Textkorrekturen, von kleinen gelegentlichen Zusätzen und Auslassungen bis zu vollständigen Strichen, vornehmen muß, soweit dies nicht schon bei der Einrichtung des Regiebuches geschehen konnte. Erst auf der Leseprobe entsteht also der bühnengültige Text, wenn auch, wie schon angedeutet wurde, die Änderungen bis kurz vor der Aufführung fortdauern. Denn auf der Leseprobe kommt nur erst das gesprochene Wort und eine gewisse Phantasietätigkeit des Leiters und der mitwirkenden Künstler in Frage, während die Bühne mit ihrer eigenartigen Optik und Akustik wieder andere Bedingungen stellt.

Die Leseprobe soll eine vollständige Zergliederung des Werkes mit Rücksicht auf seine Bühnenerscheinung liefern. Schwache Stellen, denen man auf diese oder jene Weise nachhelfen möchte, sind besonders zu besprechen — wichtige Momente im ganzen, für alle, und im einzelnen, für einige, klarzulegen. Da muß über den Stil der Darstellung, über die Grundidee des Stückes und seine letzte dichterische Absicht, über die ganze dramatische Anlage und die Art und Weise ihres Ablaufs, über die Sonderheiten der Diktion und allerlei sprachliche Eigentümlichkeiten, über das ganze Milieu, die Zeitperiode und ihre Sitten, über gesellschaftliche Verhältnisse und über das Kostüm geredet werden. Ferner ist schon hier auf kleine, aber be-

deutsame Äußerlichkeiten, so auf die richtige und gleichmäßige Aussprache der Fremdwörter, auf den charakteristischen Tonfall und Akzent bei ganzen fremdsprachlichen Sätzen zu achten. Und dann hat vor allem die Grundauffassung der einzelnen Rolle, ihr Verhältnis zum ganzen und zur Individualität des einzelnen Künstlers auf der Leseprobe den Gegenstand der Unterhaltung zu bilden.

Den Leseproben, die auch noch den Zweck haben, allen Beteiligten die genaue Kenntnis des ganzen Stückes zu vermitteln, sollten sämtliche im Spiel beschäftigte Künstler, also außer dem Regisseur, seinem Stellvertreter und dem Inspizienten die Vorstände der technischen Abteilungen, der technische Betriebsleiter, der Beleuchtungsinspektor, der Oberrequisiteur, bei Kostümstücken der Garderobeninspektor, am besten auch der Friseur beiwohnen.

Schon Seydelmann verlangte als Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters zwei solcher Proben, in denen einmal der Regisseur und einmal die Mitglieder lesen sollten. Doch fand der eifrige, allem handwerksmäßigen Tun abholde Künstler sogar bei seinen Kollegen von der Regie mit diesem Vorschlag den heftigsten Widerspruch. Und noch heute wird an deutschen Bühnen vielfach ohne die Einrichtung dieser ersten, wichtigen Verständigungsproben gearbeitet, weshalb denn manchmal gleichgültige, besonders ältere Darsteller, die nur zu Anfang in einer kleinen Rolle beschäftigt sind, keine Auskunft über den Verlauf des Stückes zu geben

wissen, obwohl es schon so und so oft unter ihrer eigenen Mitwirkung über die Bretter gehen durfte. Sie haben das Werk niemals ganz gesehen oder gelesen.

Es ist keine Frage, daß auch sonst unter den meisten Schauspielern ein Widerwille, zum mindesten eine ausgesprochene Abneigung gegen die Leseproben herrscht. Und wenn sie dabei anführen, daß von den sechs oder acht Proben der deutschen Theaterpraxis nicht noch eine oder zwei für das bloße Lesen und Diskutieren abgegeben werden können, ohne den technisch glatten Verlauf der Vorstellung zu gefährden, so hat dieser Grund gewiß seine Berechtigung. Wenn aber namentlich ältere Schauspieler, die überhaupt oder doch an ihrem Theater und in ihrer Stadt eine hervorragende Stellung einnehmen, die Mitwirkung auf einer Leseprobe unter ihrer Würde halten und das Ganze als unnötige Schulmeisterei hinstellen, so muß dem doch widersprochen werden. Gewiß braucht man bei dem aufreibenden Repertoirbetrieb unserer meisten Bühnen nicht gleich von jedem beliebigen Saisonschlager oder von irgendwelchen Neueinstudierungen bekannter Klassiker eine Leseprobe zu halten. Da mag, wie ich es häufiger versucht habe, ein kleiner, die wesentlichsten Probleme der neuen Aufgabe kurz zusammenfassender Essay genügen, den man vervielfältigen und an die Hauptdarsteller verteilen läßt. Stilkunstwerke von Bedeutung aber, vor allem Uraufführungen lebender und neuartig

schaffender Dichter und alle sonstigen literarischen und dramaturgischen Experimente sollten niemals ohne Leseprobe inszeniert werden. Diesen Stücken sind dann statt acht eben neun oder zehn Vormittage freizuhalten.

Da man die große Bedeutung der Leseproben in weiteren Bühnenkreisen nicht recht anerkennen will, möchte ich einmal ein paar Kronzeugen aus der deutschen Theatergeschichte heranziehen. Man komme dann aber nicht wieder mit dem Einwand eines meiner Kritiker, der da meint, „die Intelligenz der Schauspieler sei inzwischen doch so beträchtlich gestiegen, daß sich ihr Interesse nicht wie früher auf die Rolle beschränke, sondern auf das ganze Stück ausdehne.“ Ich bin gewiß der letzte, der in diesem Sinne die Fortschritte verkennt. Ich möchte aber aus dieser erfreulichen Tatsache für die Leseproben gerade das Gegenteil ableiten. Gerade die bessere Bildung unserer Darsteller bedingt es, sofort beim Angriff der Probenarbeit einen Mittelpunkt zu schaffen, wo die Auffassungen geregelt, einander angeglichen und zusammengeschlossen werden können. Die Leseproben sind für die Dummen und Klugen in gleicher Weise wichtig und bilden das sicherste Fundament, um den hochragenden Bau einer großen dramatischen Aufführung darauf zu gründen.

„Am Anfang war das Wort,“ sagt Goethe. Dieser Faustsatz gilt auch für die Schauspielkunst. Und so widmete er den Leseproben stets eine be-

sondere Pflege. Zur ersten „Braut-von-Messina“-Aufführung, die am 19. März 1803 unter Schillers Leitung in Weimar stattfand, hatte er nach einem Bericht Eduard Genasts nicht weniger als sechs Leseproben angesetzt, denen noch acht Theaterproben folgten. Auf der ersten Leseprobe, die bei großen Werken fast immer im Hause Goethes abgehalten wurde, sollten die Mitwirkenden zunächst einmal eine genaue Kenntnis des ganzen Stückes erhalten. Nachdem Goethe an dem obern, der Regisseur am untern Ende eines langen, grün behangenen Tisches Platz genommen und die übrigen Schauspieler sich dazwischen gruppiert hatten, las er zunächst die Namen der handelnden Personen vor, klopfte dann mit einem Schlüssel auf den Tisch und gab so das Zeichen zum Beginn der Lesung. Der neben ihm sitzende Darsteller fing an. Auf ein abermaliges Klopfen las der dann Folgende weiter. Und so fort. Etwas schulmeisterlich ging es hier ja allerdings zu, und wir werden das heute natürlich anders machen. Die Richtigkeit der Methode ist dadurch aber nicht zu erschüttern. Bei der zweiten Leseprobe wurden dann die Rollen sorgfältig im Text festgestellt und bei der dritten im Charakter gelesen.

Auch Klingemann sprach sich in seinen Theatergesetzen deutlich dahin aus, daß die Leseprobe „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen sollte“. Er achtete streng darauf, daß ihr jeder Mitwirkende, auch wenn er eine noch so winzige

Rolle hatte, von Anfang bis zu Ende beiwohnte, „damit er den Charakter des Stückes und seine Stellung in demselben genau erfahre“.

Und ganz ähnlich äußerte sich Freiherr von Thüngen in seinen Anweisungen zur zweckmäßigen Bühnenleitung. Er verlangt hier, daß „alles, was zum rednerischen Teile der Rolle gehört, auf der Leseprobe ins reine gebracht werden müsse“. „Die Leseprobe“, heißt es weiter, „hebt das Werk zumeist in die ideale Anschauung und entwickelt im Bewußtsein der Mitwirkenden das Verhältnis jeder besonderen Rolle zur Idee des Ganzen.“

Spätestens auf der Leseprobe wäre dann auch die Kostümfrage zu erörtern, damit hauptsächlich für die Damen Zeit genug bleibt, um sich gegebenenfalls die nötigen Sachen anfertigen zu lassen. Stellt doch die Theaterleitung in deutschen Landen noch heute an ihre weiblichen Mitglieder die Forderung, die Kleider im modernen Stück selbst zu beschaffen.

Das genaue Festlegen der Kostüme ist schon deshalb von großer Wichtigkeit, weil es dem Regisseur nur dann möglich wird, malerische Gruppen zu stellen, wenn er genau weiß, in welchen Farben die einzelnen Mitwirkenden erscheinen wollen. Die Sorgfalt der Kostümwahl muß sich hier also bis auf die Statisterie erstrecken, und es ist unbedingt notwendig, daß der Regisseur sich von dem Garderobeninspektor schon rechtzeitig den gesamten Kostümfundus für das betreffende Stück fortlau-

fend hinhängen läßt und jedes einzelne Kleid und die zusammengehörigen Gruppen nach Farbe, Schnitt und Eigenart genau durchprüft.

Ein wahrhaft künstlerisches Arbeiten ist natürlich immer nur dann möglich, wenn das Meininger Prinzip allgemein durchgeführt wird, daß die Theaterleitung jedem Darsteller sein Kostüm bestimmt, aber natürlich auch liefert. Ich hoffe, daß das recht bald an allen deutschen Theatern der Fall sein wird.

Die bei uns in Deutschland verwendeten Kleider sind größtenteils zu wenig bühnenmäßig komponiert und wirken zu maskeradenhaft. Die szenische Kunst fordert das Gesetz der Einfachheit. Im Grunde gibt es auf der Bühne überall nur den Kern der Dinge. Alles Flitterhafte, das meist zufälliger Art ist, wirkt nicht. Es hindert die Verdeutlichung des Wesentlichen, es stört also und verwirrt. Auf der Bühne müssen die Dinge zur letzten Wahrheit hin getrieben, zur letzten Wahrheit hin vereinfacht werden. Das gilt, wie wir sahen, für die Ausstattung der Bühne, für die Möbel und Requisiten. Das gilt aber auch für die Kostüme, die vielfach immer noch zu wenig geradlinig und zu wenig farbenfroh, zu unruhig, zu überladen und koloristisch unbedeutend gewählt werden. Das gilt natürlich auch für das Gesicht des Schauspielers, dessen wesentliche Züge er bekanntlich durch Schminke und allerlei andere Hilfen hervorzuheben trachtet. Das Herrichten des eigenen Gesichts mit

den Mitteln der Kosmetik bedeutet nur eine Verfeinerung des bei den Alten üblichen Maskentragens. Der Name ist bezeichnenderweise ja noch heute derselbe geblieben.

Gewisse Schwierigkeiten dürften die Regisseure in dieser Beziehung häufig mit den modernen Kleidern der Frauen haben, die vor allem in der Farbe der betreffenden Dekoration angepaßt werden müssen, was oft den persönlichen Liebhabereien der Damen nicht entspricht. Aber auch sonst wird in der Toilettenwahl vielfach gesündigt und einer billigen Selbstgefälligkeit die künstlerische Wahrhaftigkeit zum Opfer gebracht. Sehr häufig kleidet sich die Schauspielerin für ihre Rolle zu elegant, zu auffallend. Sie versteht es nicht, ihre Erscheinung diskret und doch wieder sicher in das Bild einzufügen. Und daß eine Schauspielerin, wenigstens in ihren modernen Toiletten, so etwas wie eine eigene Note findet, die bis zu gewissem Grade mit ihrer darstellerischen Eigenart harmoniert, ist äußerst selten. Man trifft das übrigens ja auch im Leben so gut wie gar nicht.

Der Regisseur sollte deshalb auch in der Toilettenfrage unerbittlich sein. Er allein kann, abgesehen von seinem Geschmack und seinem Urteil über das, was sich für diesen oder jenen Augenblick gerade schickt, die Wirkung auch des kostümlichen Ausdrucksmittels an bestimmter Stelle und für einen bestimmten Zweck richtig einschätzen.

Die sorgfältige Herrichtung von Maske und

Kostüm ist aber für den Schauspieler nicht allein der rein äußern Wirkung, sondern auch der größern Vollendung seines Spiels wegen außerordentlich wichtig. Schon im täglichen Leben behauptet das alte Sprichwort—und alte Sprichwörter haben bekanntlich immer recht — daß Kleider Leute machen. Und wieviel mehr gilt das für den darstellenden Künstler. Mit der für die einzelne Rolle vorgeschriebenen Kleidung zieht der Schauspieler einen neuen Menschen an, eben den Menschen, dessen Rock er nunmehr auf dem Leibe trägt. Mit ihr nimmt eine neue Seele von seinem Körper Besitz.

Bis zu gewissem Grade kann das alles natürlich auch auf die moderne Herrenkleidung angewendet werden. Auch hier ist bei aller Einförmigkeit unserer heutigen Mode doch Spielraum genug, um persönlichen Geschmack und künstlerische Kombinationsgabe erfolgreich wirken zu lassen. Doch kommt hier noch etwas anderes hinzu. Die Art und Zusammenstellung des Herrenanzuges ist, strenger noch als bei den Damen, für die einzelnen gesellschaftlichen Gelegenheiten jedesmal genau vorgeschrieben, und zwar gibt der englische Gentleman, der unbestritten in Europa als am besten angezogen zu gelten hat, hier den Ton an: für Paris, Wien, Berlin, Petersburg und Neuyork in gleichem Maße. Der wirklich elegante Schauspieler muß also in diesen Dingen durchaus bewandert sein, was leider bei uns nicht immer zutrifft. Wie der Deutsche überhaupt, so gilt auch

der deutsche Schauspieler, vielfach mit Recht, für nicht gut angezogen. Wenigstens wird in Kleinigkeiten fast immer etwas versehen. Und gerade diese Kleinigkeiten geben dem Anzug für den geschmackvollen Menschen die Abrundung. Ich lasse infolgedessen seit Jahren für mein Theater eine Herren-Bekleidungsvorschrift des modernen Stückes zusammenstellen, die zu Anfang jeder Spielzeit nach der Mode geändert wird. Sie hat wenigstens die gröbsten Irrtümer und Nachlässigkeiten beseitigt.

Die grundlegenden Fragen der Maskierung und Kostümierung sind übrigens des weitern im zweiten Bande dieses Werkes, „Der Mime" behandelt.

* *
*

Den Leseproben sollten sich die Stell- oder Arrangierproben, die eigentlich nur als ihre Fortsetzung zu betrachten sind, möglichst unmittelbar anschließen. Denn beide haben den Charakter von Verständigungsproben und entsprechen dem Fundament eines Gebäudes. Liegt erst der Grundriß fest, so kann es Änderungen nur noch in den Einzelheiten geben.

Auf der Stellprobe handelt es sich vorwiegend um das genaue Aufstellen der Spielbedingungen für das Ensemble: um das Festlegen der einzelnen Auftritte und Abgänge, der Gruppierungen und Bewegungen, vor allen um das Beseitigen von Un-

klarheiten und Zweifeln in der Auffassung und um das Anschlagen der richtigen Stilnote. Auch werden schon, in großen Zügen wenigstens, die Temposchiebungen und die Dynamik des Vortrags verabredet und die nötigen Steigerungen angelegt.

Der moderne Regisseur sollte deshalb auf das Arrangieren des Stückes den größten Wert legen. Mit einer gründlichen, systematisch durchgeführten Stellprobe ist schon halbe Arbeit geleistet. Das Werk steht dann in seinen Umrissen fest, so daß die technischen Beamten imstande sind, die noch notwendigen Verrichtungen in aller Ruhe und Sicherheit zu erledigen. Und auch die Schauspieler wissen jetzt schon über alle wesentlichen Maßnahmen des Regisseurs Bescheid und können sich mit Erfolg der Ausarbeitung ihrer Rollen widmen.

Die Lese- und Stellproben werden übrigens noch mit den Rollen in der Hand abgehalten — schon damit der Schauspieler Gelegenheit hat, bei wichtigen Stellen Notizen zu machen, um sich damit das Studium zu erleichtern und dem Regisseur auf späteren Proben wiederholtes Eingreifen bei schon einmal korrigierten Fehlern zu ersparen, worauf namentlich bei vergeßlichen Schauspielern zu achten ist.

Die Pause zum Lernen liegt dann im allgemeinen zwischen der Stellprobe und der ersten Stückprobe oder auch wohl nach der ersten Stückprobe. Es ist nämlich gelegentlich vorgeschlagen worden, die erste Stückprobe nicht erst nach der vollstän-

digen Beendigung der Stellprobe abzuhalten, sondern nach jedem gestellten Akt gleich am nächsten Tage die erste Stückprobe desselben Aktes und darauf dann die Stellprobe des nächstfolgenden Aktes vorzunehmen, weil so alles noch frischer im Gedächtnis wäre. Dies Verfahren erfordert aber viel Zeit, so daß es sich nur größere Bühnen leisten können. Ein fünfaktiges Stück würde demnach zur Stell- und ersten Stückprobe allein schon fünf volle Tage brauchen.

In der Provinz pflegt man denn auch mindestens zwei bis drei Akte zurzeit, mitunter wohl gar sämtliche Akte an einem Tage zu stellen.

Zur zweiten Stückprobe, wo die feinere Ausarbeitung beginnt, sollte dann jeder seine Rolle auswendig können. Auch der Regisseur arbeitet jetzt möglichst ohne Regiebuch. Die Struktur des Werkes muß ihm bis dahin vollständig in Fleisch und Blut übergegangen sein. Er hat sich nunmehr ganz auf die Gesamterscheinung des Kunstwerkes einzustellen.

Daß die Schauspieler die letzten Bedingungen ihres künstlerischen Wirkens unerfüllt lassen, wenn sie den Wortlaut ihrer Rolle nicht durchaus beherrschen, ist selbstverständlich. Gewiß verstehen es viele recht gut, mit dem Souffleur zu spielen, indem sie kanonartig im Dialog hinter ihm herlaufen. Ebenso mögen wieder andere nicht die Sicherheit und Schärfe des Gedächtnisses haben, um dem weitläufigen Spielplan unseres Durchschnittstheaters

mit tadellos memorierten Rollen gerecht zu werden. Dennoch halte ich aber die deutsche Sitte, zusammen mit einem außerhalb jeder künstlerischen Beziehung stehenden Menschen oder hinter diesem Menschen her zu spielen — hinter einem Menschen, der mehr oder weniger jedes Wort auf die Szene tuschelt und Darsteller und Zuschauer aus der Stimmung heraus- oder nicht in die richtige Stimmung hineinbringt, für einen der größten Krebsschäden am deutschen Theater. Wo bleibt die Illusion, die weltferne Verlorenheit des echten Kunstgenusses, wenn man stets Gefahr läuft, nachdrücklichst auf die materiellen Unterlagen der Kunstleistung verwiesen zu werden. Wie kann der Baumeister für ein organisches Ganzes, für die richtigen Verhältnisse und Maße Gewähr leisten, wenn die einzelnen Teile des Materials erst im allerletzten Augenblick angeliefert werden und ein Nach- und Durchprüfen unmöglich machen.

Es ist deshalb im Interesse einer gesteigerten künstlerischen Leistungsfähigkeit unseres Theaterwesens dringend zu wünschen, daß man sich allmählich dazu versteht, wenigstens die ästhetisch bedeutenderen Dichtungen der dramatischen Weltliteratur ohne Mithilfe des Souffleurs herauszubringen, wenn man ihn meinetwegen auch für unvorhergesehene Fälle weiterhin zur Sicherheit des Schauspielers in seinem Kasten oder besser irgendwo an der Seite Wache sitzen läßt. Blumenthal und Otto Ernst kann man ja getrost nach wie

vor mit dem Souffleur spielen. Das soll dem Kunstfreund gleich sein. Im Gegenteil: keiner wird einen geschmackvollen Schauspieler dazu verdammen wollen, solche Schmarren ganz und gar auswendig zu lernen. Strindberg, Hauptmann, Wedekind, Schnitzler und ihresgleichen, und möglichst auch die Klassiker, lerne man aber im Ensemble allmählich so beherrschen, daß ein Eingreifen des Souffleurs im allgemeinen nicht nötig ist. Dichter und Dichtungen verdienen es.

Eine vollständige Beherrschung des Textes ist ja schon deshalb für die Schauspieler unerläßlich, weil der Regisseur an Künstler mit mangelhaft gelernten Rollen gar nicht herankommt. Es fehlt in diesem Fall das Gegebene, worüber man sich verständigen will. Der Regisseur sollte hier unerbittlich sein. Schwankungen und Unsicherheiten im Dialog, die wichtige Einzelheiten, ja ganze Szenen und Akte und damit das ganze Stück gefährden können, müssen rechtzeitig beseitigt, Falschgelerntes und Versprechungen gleich beim erstenmal korrigiert werden. Es ist eine im praktischen Bühnenleben allbekannte Tatsache, daß Dialogfehler der Aufführung fast durchweg schon auf den Proben vorkommen.

Wenn der Souffleur aber einmal da sein muß, so walte er wenigstens in dezenter und praktischer Weise seines Amtes, damit er, ohne den Verlauf der Vorstellung zu stören, dem einzelnen Schauspieler in kritischen Fällen auch wirklich helfen

kann. Es ist gewiß nicht leicht, all den verschiedenen Ansprüchen der Darsteller und besonders ihrer Eigenart jedesmal gerecht zu werden. Da wünscht der eine regelmäßig den Anschlag, der andere nur eine gelegentliche Hilfe, der dritte will den ganzen Text vorgesprochen und der vierte überhaupt nicht souffliert haben, schimpft dann aber auf den Souffleur, wenn er stecken bleibt, und so weiter. Da fällt der schlechte Lerner fast in jedem größern Abschnitt seiner Reden aus der Konstruktion und zwingt den Souffleur, den Text syntaktisch zu ändern. Oder es gibt sogar größere Sprünge, die sofort mitgemacht werden wollen. Jedenfalls ist der Kastenmann nie und nirgends zu beneiden, da es ohnehin zum Theaterton gehört, ihn schlecht zu behandeln und ihm alles das entgelten zu lassen, was man selbst verschuldet hat.

*   *
*

Möglichst bald, schon gleich auf der ersten Bühnenprobe, sollte man bei großen Dramen mit der Disziplinierung der Massen beginnen, vorausgesetzt natürlich, daß man das nötige Menschenmaterial rechtzeitig zusammen hat. Da die Statisten fast ausnahmslos handwerksmäßig arbeiten, ist hier die praktische Übung alles.

Das Einüben der Massen gehört insofern zu den schwierigsten Aufgaben des modernen Regisseurs,

als das Publikum hier jetzt sehr hohe Ansprüche stellt und der schwerfällige Apparat der Komparserie große Umsicht und rücksichtslose Energie erfordert. In dieser Beziehung sind ja die Meininger epochemachend geworden. Sie zuerst haben die große Bedeutung gutgeschulter Massen für die Wirkung des ganzen Stückes erkannt und ihrer Durchbildung die nötige Beachtung geschenkt. Der Hauptgrundsatz des Herzogs Georg, als Massenführer einige wirkliche Schauspieler unter die Statistenmenge zu verteilen, um durch ihr Spiel die übrigen mit fortzureißen, hat sich bewährt und wird noch heute mit Erfolg angewandt.

Natürlich ist das alles nutzlos, wenn die Statisten selbst nichts taugen und entweder aus dem ziemlich apathischen Opernchor oder gar aus Soldaten oder, bei großen Opern, aus Damen und Herren eines musikalischen Vereins bestehen. Die Chorsänger halten es, wie schon gesagt, meist unter ihrer Würde, im Schaupiel irgendwie ernsthaft mitzumachen, die Soldaten sind für den Bühnendienst in jeder Weise so ungeeignet wie möglich und sollten deshalb nur zu Aufzügen verwendet werden und die Dilettanten aus der Stadt bringen wohl manchmal den nötigen Eifer mit, sind dabei aber ganz unzuverlässig. Ich erlebte es bei einer Festaufführung der „Meistersinger“, daß die Musikvereinsmitglieder, die auf der Generalprobe, allerdings nach unsäglicher Arbeit, das Wesentlichste gebracht hatten, abends in dem Augenblick versagten,

wo der von einem großen Theater verschriebene berühmte Heldentenor seine Stimme erschallen ließ. Namentlich die Damen hörten nur noch hin, wie herrlich der Mann das Preislied sang, und um meine Chorszenen war es geschehen.

Jedes ernsthafte Theater mit anspruchsvollem Repertoir sollte deshalb neben einem starken und intelligenten Schauspielchor noch einen guten Stamm von Hausstatisten unterhalten. Es melden sich dazu leicht theaterlustige Menschen: junge Kaufleute, Handwerker, in Universitätsstädten auch Studenten. Man muß sie nur ein bißchen gut behandeln, damit sie nicht gleich wieder davonlaufen und Interesse am Institut und an der einzelnen Inszenierung gewinnen. Allerdings darf es dem Regisseur dabei auf ein paar Nachtproben nicht ankommen, denn diese Leute haben ihres Berufs wegen meist nur die Abende frei.

Das ganze Geheimnis der lebhaft und natürlich wirkenden Massenentfaltung liegt im Individualisieren, im Aufteilen der Masse nach Gruppen. Auch wenn alle dasselbe wollen — und die Menge will ja meist dasselbe — so äußern sich gleiche oder ähnliche Willensimpulse doch bei den verschiedenen Persönlichkeiten in verschiedener Weise. Die Älteren benehmen sich anders als die Jüngeren, die um einen Hitzkopf Gescharten anders als die von einem Lebenspraktiker Beratenen, die gewohnheitsmäßigen Straßengänger anders als die zufällig Vorübergehenden, und so weiter. Dem allen ist Rech-

nung zu tragen, damit ein wahrscheinliches Gesamtbild entsteht.

Natürlich soll auch bei den Massenwirkungen keine Treue des wirklichen Geschehens erreicht werden. Die Aufgabe des Regisseurs besteht vielmehr darin, den Eindruck der Masse zu erzielen. Und dies kann auf zwei verschiedene Weisen geschehen. Man bringt entweder tatsächlich eine große Menge auf die Bühne, wie es an großen Hoftheatern, die auf Wunsch ein ganzes Bataillon Infanterie zur Verfügung haben, häufig zu geschehen pflegt. Oder man verkleinert und verengt die betreffende Szene durch geschicktes Zubauen derart, daß eine kleine, zusammengepferchte, von der einen Seite heranbrechende Anzahl im Zuschauer die nachfolgenden, nachdrängenden Kolonnen oder Gruppen ahnen läßt und so die Illusion der Masse hervorruft. Dieses Mittel, eine Massenwirkung zu erzielen, ist das künstlerischere, weil es den realistischen Vorgang bühnenmäßig stilisiert. Leider wird aber auf unseren Provinztheatern fast niemals davon Gebrauch gemacht. Man jagt hier seine zwölf bis vierzehn Choristen bis in die Mitte der allseits offenen Bühne und verlangt dann vom Zuschauer, daß er dies Dutzend Menschen für ein Armeekorps oder für eine aufgeregte Volksmenge halten soll.

Überhaupt lassen die Massenszenen vielfach noch so gut wie alles zu wünschen und wirken oft geradezu unfreiwillig komisch. Daß dem einen oder andern intelligenteren Statisten einmal eine

stumme Rolle zugeteilt wird, kommt nur ganz selten vor. Da heben vielmehr bei besonders markanten Stellen so ziemlich alle Herrschaften zu gleicher Zeit den rechten Arm in die Höhe, oder es wenden sich immer zwei und zwei heftig gestikulierend zu gleicher Zeit gegeneinander, oder es legt sich allerhöchstens hin und wieder einmal ein Schimmer der Freude, des Schmerzes oder des Erstaunens über die stereotypen Gesichter. Im allgemeinen stehen die Massen im Theater als starrer Menschenknäuel steif und verdrossen da.

Nicht einmal in Maske und Tracht pflegen sich die einzelnen gehörig voneinander zu unterscheiden. Und immer noch kann man bei Volksaufläufen hinter der Szene durch das Gemurmel das berüchtigte „Rhabarber, Rhabarber“ hindurchhören, wogegen der Herzog von Meiningen schon energisch eingeschritten ist. Er ließ statt dessen einfach Zeitungen unter die Statisten verteilen, aus denen ein jeder in dem Augenblick, wo sich eine Volksmenge hinter der Szene bemerkbar machen sollte, an beliebiger Stelle vorzulesen hatte.

Im übrigen pflegt man beim Spiel der Massen auf unseren Bühnen durchweg einen großen Fehler zu machen, den auch die Meininger nicht immer zu umgehen gewußt haben. Die Statisterie wird zu viel und zu lebhaft, vor allem zu unentwegt in Bewegung gehalten. Namentlich sind es immer einige, die da glauben, fortwährend irgend etwas machen und

jeden Satz des betreffenden Solisten mit einer Armbewegung oder gar mit einem Zuruf begleiten zu müssen. Eine Volksgruppe ist aber schon in Wirklichkeit viel ruhiger, als es uns im Theater meist gezeigt wird, namentlich wenn sich ihrer eine gewisse Spannung bemächtigt hat. Erst der Schlußaffekt löst Zurufe und Gesten aus, die sich nun schnell steigern, eine kurze Zeit anhalten, um dann wieder ziemlich schnell in die Ruhe zurückzufallen.

Sehr oft kann man beobachten, daß die Menge beim Abgehen an den Kulissen nicht recht vom Fleck kommt — auch dann, wenn jenseits der Bühnenbegrenzung freies Feld oder eine offene Halle gedacht ist, also der Eindruck erweckt werden müßte, als ob die Leute ungehindert ins Freie hinausströmen könnten. Diesem Übelstande ist wohl dadurch am besten zu begegnen, daß man schon auf der Szene die mittleren Gruppen etwas und die letzten Gruppen noch mehr zurückzuhalten versucht.

Für den Regisseur, der aus einer abstrakten Formel für seine künstlerische Praxis Nutzen zu ziehen versteht, sei schließlich noch erwähnt, daß die Gruppen sich theoretisch nach dem Bilde konzentrischer Kreise an der Aktion beteiligen sollten. Wie ein Stein ins Wasser fällt und seine Kreise zieht, so schlägt eine Idee oder ein zugkräftiges Wort in eine Menge hinein und bildet von innen nach außen hin die verschiedenen Gruppen. Eine geschickte An-

wendung dieses Grundsatzes dürfte in gewissen Fällen zu großen Wirkungen führen.

* *
*

Die Masse kann im Bühnenkunstwerk verschiedenartig eingeführt werden und dementsprechend eine verschiedenartige Darstellung bedingen. Sie tritt entweder wirklich als Masse auf, als Zusammenschluß vieler und vielartiger Menschen zu einem Gesamtorganismus und ist dann ein wesentliches Ausdrucksmittel der Handlung, oder sie erscheint vorübergehend als eine bestimmte Gruppe bestimmter Menschen und bildet nur den Hintergrund für irgendeine hervorragende Persönlichkeit des Stückes. Sie wird also entweder als Masse zum Prinzip der Handlung erhoben: das Drama ist dann ein richtiges Massendrama, oder sie tritt nur gelegentlich als Begleiterscheinung der einzelnen Persönlichkeit auf: das Drama ist dann ein Persönlichkeitsdrama mit Massenszenen.

Im Kürassierakt von „Wallensteins Tod“ bildet die Masse zum Beispiel nur einen lebendigen Rahmen für Max Piccolomini. Die Soldaten schließen sich hinter ihrem Obersten zusammen. Er selbst steht nicht so sehr unter als vor ihnen. In Reliefwirkung also. Die einzelnen Gruppen der herandrängenden Kürassiere folgen schnell aufeinander und wälzen sich als geschlossene Masse in den Saal,

wobei dann die Einheit noch durch gleichartige Kostümierung besonders betont wird. Die Bewegungen der einzelnen sind nicht individuell aufgelöst, sondern laufen zu rhythmischen Bewegungswellen innerhalb des Massenkörpers zusammen, was man vor allem dadurch erreicht, daß die einzelnen ihren Platz nur wenig wechseln und sich im ganzen auf Bewegungen des Oberkörpers beschränken. Dies genügt vollständig, um die wachsende Erregung des Max bis zum letzten großen Ausbruch entsprechend zu begleiten.

Ganz anders gestalten sich hingegen die Verhältnisse in „Wallensteins Lager", das nicht die Schicksale und Handlungen irgendeiner hervorragenden Persönlichkeit, etwa des Wallenstein, sondern gleichsam die innere Verfassung seines Heeres zum Gegenstand hat. Die Psyche der Masse ist aber anders geartet als die des Einzelmenschen. Sie wird nicht so sehr von einem Willen als von einem Trieb beherrscht. In „Wallensteins Lager" vom Freiheitstrieb, der seinen besten Ausdruck im Soldatenleben eines vaterlandslosen Heeres findet und hier denn auch in seinen guten und schlechten Erscheinungen zur Darstellung kommt. Die Nachricht, daß dieses ungebundene Leben bedroht ist, facht den Freiheitstrieb zum Schluß gewaltig an und führt in der Schilderung des Lagerlebens zur Freiheitshymne. Um einzelnes zur Geltung zu bringen, bedarf es einer Auflösung des Ganzen, einer Individualisierung — um aber den großen,

alle durchdringenden Massenwillen darzustellen, muß der so vielartige Menschenapparat zu einer organisch wachsenden Einheit getrieben werden.

Mein Dramaturg Lothar Schreyer hat die von mir am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg besorgte Inszenierung des „Lagers“ folgendermaßen beschrieben und ihre künstlerischen Maßnahmen begründet.

Von rechts hinten nach links vorn läuft eine Landstraße über die Bühne. Der abgegrenzte Spielraum ruft dabei gleichzeitig die Wirkung des großen Lagers und der weiten Ebene hervor. Die Bühne wird rechts durch ein Marketenderzelt und durch Bäume, links durch eine Verkaufsbude und durch Zelte abgeschlossen. Nach hinten steigt der Boden an, um nachher die Steigerung in den Gruppen zu unterstützen. Der Horizont verliert sich in weiter Ferne.

Zunächst herrscht überall beschauliche Ruhe. Auf der Höhe lagern zu beiden Seiten Soldaten im Gras, links sitzen ein paar vor den Zelten. Am Verkaufsladen stehen Mädchen. In der Mitte hocken Kroaten um eine Trommel. Weiter rechts wird ein Schwein am Spieß gebraten. Auch Kinder tummeln sich. Vorn rechts steht ein zunächst leerer Tisch für die Ehrengäste des Marketenderzelts, das schon voll Besucher ist. Überall sind ruhige Gruppen einzelner Menschen verteilt. Das Ganze hat den Charakter eines Sonntagmorgens im Feldlager. Licht und Farbe helfen dabei mit. Der

Sonnenschein des schneelosen Februartages und die Lebhaftigkeit der Kostüme. Zu Anfang sind die ähnlichen Farbenwerte zusammen gruppiert, so daß sich ein frohes, aber ruhiges Bild ergibt, bis dann zuletzt alles zu einem bunten, rauschenden und bewegten Ganzen ineinanderfließt: in ein einziges Farbenmeer.

Für die Bewegung im Lager sind vor allem drei Grundmotive maßgebend: die Behaglichkeit, das lustige Durcheinander und schließlich der Enthusiasmus, die Ekstase. Diese drei zum Höhepunkte hin gestaffelten Grundmotive müssen zunächst für sich ausgearbeitet und jedes dann mit dem folgenden verzahnt werden. Im Stadium der Behaglichkeit pflegen die Gruppen nur wenig Beziehungen: sie sind nebeneinander beschäftigt. Das allgemeine Durcheinander bringt ebenfalls noch deutliche Gruppenbildung. Doch sind die Gruppen schon kleiner und wahlloser zueinandergestellt: sie sind miteinander beschäftigt. Bis sich dann in der Ekstase das Durcheinander zur Einheit auswächst. Jetzt gibt es keine Gruppen mehr, gibt es kaum noch Menschen: sie sind nicht mehr miteinander beschäftigt, sondern streben alle einem gemeinsamen Ziele zu.

Aus all dem ergibt sich, daß der einzelne Mensch nirgends besonders hervortreten darf. Jeder muß im notwendigen innern Zusammenhang mit der Masse stehen. Keine Reliefwirkung, sondern Gruppenwirkung wird angestrebt. Nicht der einzelne

gibt das Bewegungselement, sondern die Gruppe und das Verhältnis der Gruppen zueinander. Die paar wichtigeren Figuren bilden nur gleichsam höhere Wellen, die aus der Gruppe geboren wieder in sie zurücksinken.

Besonders deutlich wird dies in der Kapuzinerszene. Der Kapuziner taucht ganz im Hintergrunde auf und bricht sich erst allmählich Bahn. Die Menschen umringen ihn in konzentrischen Kreisen: wie Wellen, in die ein Fremdkörper gefallen ist. Jetzt steigt er gar auf den Tisch. Die Menge flutet nach. Und wieder bilden sich die Kreise. Rechts stauen sie sich an dem Marketenderzelt, links können sie sich weiter ausbreiten. Da wirft auch schon der Strudel den Kapuziner vom Tisch. Die Welle schleudert ihn nach vorn links in die Kulisse. Weit über sich hinaus und ebbt dann selbst langsam zurück.

Diese äußerst bewegte Kapuzinerszene bildet aber noch keineswegs den Höhepunkt des Dramas, sondern nur den Höhepunkt des zweiten Grundmotivs: des allgemeinen Durcheinanders. Die Steigerung muß noch weiter getrieben werden. Bisher hat man sie durch ein enges Ineinandergreifen der Szenen erreicht. Die eine Szene wuchs von selbst aus der andern empor, glättete die vorhergehende und herrschte so lange, bis eine andere sie wieder ablöste. Der Streit um die Marketenderin wurde bald geschlichtet. Die Musik setzte ein. Allmählich beruhigte sich alles und tanzte. Noch wäh-

rend des Ländlers erschien der Kapuziner, der erst nach und nach zu Wort kommen konnte. Die Steigerung wurde durch immer größere Menschenansammlung und durch andauernde, wohlabgewogene und gegliederte Erregtheit der Gruppen erzielt, womit dann aber das Ausdrucksmittel der Bewegung für den Verlauf des Dramas erschöpft ist. Denn um die Ekstase durch Bewegung zu versinnlichen, hätte man eines ungeheuren Raumes bedurft, durch den eine ungeheure Menge in einer Richtung hindurchzutreiben wäre. Der in diesem Sinne beschränkte Bühnenkünstler mußte also auf dieses Ausdrucksmittel jetzt ganz verzichten und zu einem andern greifen: zu Wort und Ton.

Die Behandlung des Wortes läuft mit der Behandlung der Bewegung parallel. Die behagliche Ruhe, die durch den Auftritt des Bauern nur kurz unterbrochen wird, steigert sich bis zum wilden Durcheinander. Dann tritt vor dem letzten großen Ausbruch nochmals lautlose Stille ein. Der Kürassier spricht die schönen Worte: „Es ist kein Spaten, kein Pflug." Nicht ein Ton und nicht eine Bewegung stört ihn in seiner lyrischen Betrachtung. Dann folgt kurz aufzuckend das Gelöbnis der Freiheit. Und zaghaft erst setzt sich diese Stimmung ins Lied um. Eine Szene wird aus der andern herausgetrieben. Ein zweiter Sänger stimmt mit ein. Nächstsitzende verstärken den Kehrreim. Auf eine andere Gruppe springt das Lied über. Trompeten schmettern die Melodie in

die Lüfte. Posaunen fallen ein und Pauken. Und es wächst an zum jauchzenden Orkan, der weit über die Grenzen des engen Bühnenbildes im ganzen Lager Widerhall findet. So vereinigen sich zum Schluß alle Ausdrucksmittel der Bühne, um die ungeheure dynamische Gewalt dieser grandiosen Steigerung hervorzubringen.

* *
*

Nicht allzu spät sollte der Regisseur dann auch die verschiedenen Effekte hinter der Szene, wie Stimmengeräusche, Waffengeklirr, Meeresbrausen, vor allem aufziehende Wetter und andere kosmische Katastrophen zunächst für sich und dann als Teil der Handlung ausprobieren. Die Schauspieler müssen ihre ganze Darstellung, in erster Linie ihre Sprechweise, danach einrichten. Und dann pflegen auch die Zuschauer heute auf einen naturgetreuen Verlauf solcher Erscheinungen sehr großen Wert zu legen. Einen zu großen Wert fast. Denn die Nachahmung gewisser Naturphänomene hat nicht immer die Illusionskraft, die eifrige Regisseure voraussetzen. Man sollte auch hier der Phantasie des Zuschauers einen weitern Spielraum lassen, um so mehr, als jene echt anmutenden Geräusche den Dialog oft auf das empfindlichste stören. Und dann kostet das Ausprobieren dieser Dinge sehr viel Zeit, die im allgemeinen besser für

die Durcharbeitung des Textes verwendet werden dürfte.

Im allgemeinen sind unsere modernen Theater mit ausgezeichneten Apparaten für Donner und Einchläge, für Regen, Wind, Meeresbrausen, Pferdegetrappel und so weiter versehen, die meistens elektrisch betrieben und von der Inspizientenloge aus reguliert werden. Und hat man einmal besondere Geräusche zu liefern, wie zum Beispiel das An- und Abfahren eines Automobils und dergleichen, so pflegen unsere Maschinenmeister und Inspienzenten in dieser Hinsicht sehr eifrig und erfinderisch zu sein.

*   *
*

Die Stell- und die ersten Stückproben leitet der Regisseur von seinem gewöhnlich neben dem Souffleurkasten aufgestellten Tisch aus, wenn er sich nicht unter den Schauspielern selbst zu bewegen hat. Späterhin ist sein Platz grundsätzlich im Zuschauerraum, und zwar möglicht an verschiedenen Stellen. Denn nur so vermag er zu beurteilen, ob die Ausdrucksmittel nicht allein dem Dichter, sondern auch dem Publikum gerecht werden — ob die Stimme zu laut oder zu leise, die Mimik zu stark oder zu schwach ist, ob die Gesten zu groß oder zu klein angesetzt sind. Diese Kontrolle hat namentlich in unseren Tagen noch ihre besondere

Bedeutung, wo vielfach die intimsten Stücke auf großen Bühnen in sehr großen Häusern gespielt werden müssen, und wo die zum Teil immer noch naturalistisch geschulten Darsteller häufig dazu neigen, unverständlich und dadurch unwirksam zu werden.

Natürlich hat man für eine schnelle Verbindung mit der Bühne zu sorgen, damit der Bühnenleiter, wenn nötig, auch jetzt noch mit diesem oder jenem Schauspieler verkehren und ihm gegebenenfalls eine Stelle andeutend vorsprechen oder gar vorspielen kann. Dies andeutende Vorsprechen oder Vorspielen, worauf sich ja der nicht schauspielende Regisseur beschränken muß und auch der darstellerisch tätige am besten beschränkt, wird nicht nur durchweg genügen, sondern ist die einzig richtige Methode. Es handelt sich doch in solchen Fällen um die Suggestion der künstlerischen Idee, die dem Darsteller zunächst einmal durch das Beispiel stets deutlicher gemacht wird als durch die längsten und eindringlichsten Erklärungen. Und zwar genügt ein wenn auch noch so ungeschicktes Symbol. Es muß nur charakteristisch und eindeutig sein. Das vollständige Vorspielen aber verwirrt. Denn genau so wie der betreffende Regisseur kann es der Schauspieler ja doch niemals treffen und soll es auch nicht treffen. Das Verlangen sklavischen Nachspielens ist ein Unsinn. Derselbe Gedanke wird von verschiedenen Individualitäten verschieden zum Ausdruck gebracht. Die ganz bestimmte Geste,

die bei dem einen die gewollte Wirkung hervorruft, drückt bei dem andern naturgemäß etwas ganz anderes oder jedenfalls nicht das Gewollte aus.

Schon Goethe, der seinen Schauspielern schwierige Stellen selbst vorzulesen pflegte, hat das nachdrücklichst betont. Er soll dabei sogar manchmal außerordentlich übertrieben haben. Immer aber wußten die Künstler, was er meinte und worauf es ihm ankam. Und mehr bezweckte er auch gar nicht. Auf eine sklavische Nachahmung legte er keinen Wert. Im Gegenteil. Er warnte davor. Als er einst in Schillers „Turandot“ eine drastische Szene mit derber Komik vorgetragen und sich selbst höchlichst dabei belustigt hatte, sagte er: „Nun versucht einmal, auf diese Art und Weise den Intentionen unsres Schiller nachzukommen, aber ohne mich zu kopieren, jeder folge seinem Naturell.“ Alles Gescheite steht ja eigentlich immer schon irgendwo bei Goethe. In diesem Satz des Altmeisters liegt nämlich die Quintessenz der modernen Regiekunst.

Wie schon gesagt, verwendet man bei uns in Deutschland auf ein neues Stück mit nicht zu großen szenischen Schwierigkeiten sechs bis acht, höchstens zehn Proben, die sich etwa so verteilen: zwei Stellproben, zwei oder drei Stückproben, die dem Herausarbeiten der Einzelszenen, und zwei oder drei Stückproben, die der Abrundung des ganzen Stückes gewidmet sind. Den Abschluß bildet

dann die Generalprobe, die mit richtiger Maske, in vollem Kostüm und mit den am Aufführungsabend verwendeten Dekorationen, Möbeln und Requisiten und mit allen Lichtwirkungen stattzufinden hat. Sie muß die volle Sicherheit geben, und das ist nur möglich, wenn alles bis ins letzte und kleinste zur Verfügung steht. Sie soll aber auch schon zeigen, was der Darsteller abschließend zu leisten vermag. Und das ist nur aus ihm herauszuholen, wenn die Umwelt und alle Äußerlichkeiten ganz illusionsmäßig hergerichtet werden, wenn man ihn und seine Partner in Maske spielen und auch ein kleines, meist aus Theatermitgliedern bestehendes Publikum im Zuschauerraum Platz nehmen läßt. Und schließlich muß der Regisseur doch auch an der geschlossenen Aufführung noch ein Allerletztes ändern können. Da die Schauspieler auf der Generalprobe zum erstenmal in Maske und Kostüm erscheinen, sind hier hin und wieder noch Korrekturen nötig, wenn man die Kostüme nicht schon auf der vorletzten Probe, die man dann Hauptprobe zu nennen pflegt, hat anziehen lassen.

Der Regisseur wird also auf der Generalprobe nach den einzelnen Akten meistens noch eine kürzere oder längere Besprechung abhalten, die sogar manchmal zu einer Wiederholung der einen oder andern Szene führen kann. Aus diesem Grunde ist es wünschenswert, daß die Generalprobe jedesmal am Tage vor der Aufführung stattfindet,

damit der Schauspieler am Abend seine ganzen Kräfte zur Verfügung hat.

Schon Goethe verlangte, daß in der Generalprobe alles am Schnürchen ging. Er wollte sie allseitig als eine erste Vorstellung betrachtet wissen. Darum hielt er auch streng darauf, daß kein Unberufener während der Handlung auf der Szene stand oder auch nur den Kopf aus der Kulisse steckte. Als eines Tages ein Bühnenarbeiter mit einem sehr dicken Schädel dieser Verordnung zuwiderhandelte, donnerte der im Parterre sitzende Goethe zum Regisseur hinauf: „Schaffen Sie mir den ungehörigen Kopf aus der ersten Kulisse rechts, der mit unanständiger Neugier sich in den Rahmen meines Bildes drängt.“

Besondere Wichtigkeit hat die Generalprobe für den Vorhangzieher, dessen Tätigkeit ebenfalls gewissen künstlerischen Bedingungen untersteht. Die Handhabung des Vorhangs ist nicht nur je nach dem Charakter des Aktschlusses verschiedenartig und vom Regisseur genau anzugeben, sondern muß außerdem auf den Bruchteil einer Sekunde genau funktionieren. Zu frühes und, was noch schlimmer ist, zu spätes Fallen des Vorhangs kann den Aktschluß um alle Wirkung bringen.

* *
*

Im ganzen sollten die Mitglieder auf den Proben einen viel größern Ernst zeigen, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt. Leider kommt es nur den allerwenigsten in den Sinn, sie zu Studienzwecken gehörig auszunützen. Im Gegenteil. Man sagt sein Sprüchlein auf und glaubt damit seiner Pflicht ledig zu sein, bis man wiederum vor der Rampe gebraucht wird. An den meisten Theatern ist es sogar üblich, daß die Schauspieler gelegentlich ganz von der Szene abtreten, und, wenn sie für kürzere oder längere Zeit frei sind, in die Garderobe laufen, nach Belieben frühstücken und sich Anekdoten erzählen, bis sie der Regisseur oder der Inspizient wieder auf die Szene treibt. Und daß sich gar unbeschäftigte Mitglieder ins Parkett setzen, um den Proben zu folgen und an den Korrekturen des Regisseurs zu lernen, kommt nur ganz selten vor. Nicht einmal die Anfänger halten es der Mühe wert.

* *
*

Wir sprachen von sechs bis acht, im Höchstfalle von zehn Proben. Und doch können nur ganz wenige Institute, vielleicht die Hoftheater und einige hauptstädtische Bühnen, selbst diese Mindestzahl für jedes einzelne Stück ansetzen. Die Provinz muß durchweg mit der Hälfte auskommen. Wenn hier zum Beispiel plötzlich irgendeine Größe

zu einem dreimaligen Gastspiel eintrifft, so fehlt dem heimischen Personal einfach die Zeit, und wenn gar noch eine musikalische Neuheit im Studium ist, auch noch der Raum zu den nötigen Proben. Die Bühne wird dann fast ständig von der Oper gebraucht und das Schauspiel auf die Übungsbühne oder, wenn es keine gibt, in irgendeinen Saal verwiesen, wo die wesentlichsten Bedingungen zum Probieren fehlen.

Die Oper geht bekantlich immer vor. Sie ist beliebter und macht deshalb die größere Kasse. Die Menge hat das Gefühl, sie bekommt hier mehr fürs Geld. Schon im äußern Apparat: meist gibt es die ganze Tiefe der Bühne, prächtige Dekorationen und Trachten, viel Menschen und ein großes Orchester. Und dann wird doch gesungen. Wie wenig bietet dagegen den auf Sensation ausgehenden Leuten ein modernes Drama, das oft alle drei Akte hindurch im gleichen Rahmen und dazu noch in einer einfachen bürgerlichen Wohnstube spielt. So ist denn ganz natürlich das Wortdrama an den Provinztheatern zum Lückenbüßer und Stiefkind geworden. Eine ganze Reihe von sogenannten Repertoirstücken wird in der Provinz regelmäßig mit den beiden typischen Proben herausgejagt: mit einer Stellprobe, wo die Äußerlichkeiten festgelegt und der Dialog kontrolliert wird, und einer Generalprobe, wo man die ganze Geschichte über Stock und Stein hinweg wenigstens einmal zu Ende durchspielt.

Die fürchterlichste Arbeit fällt hier dann dem

Inspizienten zu, dem Amanuensis des Regisseurs auf der Bühne. Er hat die Funktionen eines überwachenden und ausführenden Organs der Regie und kann sich bei gehöriger Intelligenz und Gewissenhaftigkeit unentbehrlich machen und zu einer bedeutungsvollen, geachteten Stellung aufrücken. Gute Inspizienten sind sehr gesucht und sehr selten, mindestens so gesucht und selten wie gute Regisseure.

Noch vor der ersten Probe erhält der Inspizient das Regiebuch zur genauen Durchsicht, um sich hiernach sein Szenarium auszuarbeiten. Er benützt dazu ein zweites, ebenfalls mit weißen Blättern durchschossenes Buch. Aus diesem Szenarium muß folgendes deutlich und schnell zu ersehen sein:

1. Wann die einzelnen Darsteller ihren Auftritt haben und durch welchen Zugang sie die Bühne betreten sollen.

2. Wann hinter der Bühne irgend etwas zur Handlung Gehöriges geschehen muß.

3. Welche Requisiten im ganzen und für die einzelnen Darsteller gebraucht werden.

4. Wann Beleuchtungsveränderungen oder bestimmte Lichteffekte einzutreten haben.

Der wirklich tüchtige Inspizient sollte dies alles eigentlich selbständig aus dem Regiebuch herauslesen können, was ihm natürlicherweise um so besser gelingen wird, je sorgfältiger der Regisseur sein Stück ausgearbeitet hat und je eingehender der Inspizient mit der ganzen Methode des Re-

gisseurs und ihren Eigenheiten vertraut ist. Dieser wird alsdann das Szenarium nochmals durchprüfen und gegebenenfalls ergänzen und in eingehender Rücksprache mit dem Inspizienten das Wesen der einzelnen Dinge und die Art und Weise der Verrichtungen genauer bestimmen. Er wird ferner die Einteilung der Komparserie mit ihm durchgehen, damit der Inspizient dann noch vor der Stellprobe das genau gegliederte Verzeichnis der Statisterie ausschreiben und am schwarzen Brett anschlagen kann. Je übersichtlicher dies geschieht, um so besser für den Verlauf der Proben. Von der Indolenz der Chormitglieder kann man sich nämlich nur schwer einen Begriff machen.

Die Tätigkeit des Inspizienten geht also vorwiegend auf das Äußerliche, auf das Faktum, die des Regisseurs auf das Innerliche, auf den Stil. Der Inspizient sagt: „Wir brauchen ein Teeservice," und erkundigt sich: „Welches nehmen wir?" Der Regisseur antwortet: „Ein silbernes."

Auch ist es vielfach Sitte, daß der Inspizient die hinter den Kulissen auf ihr Stichwort wartenden Schauspieler auf die Bühne schickt, indem er sie einige Zeilen vorher durch das Wort „Achtung" vorbereitet und ihnen dann im gegebenen Augenblick durch das Wort „Hinaus" das hörbare Zeichen zum Auftritt gibt. Dieses Verfahren — das allerdings den meisten Darstellern notwendig erscheint, weil sie glauben, sonst nicht rechtzeitig in die Handlung eingreifen zu können — ist nicht gut

und nicht richtig. Denn solche Auftritte geraten selten einwandfrei. Sie stehen nicht fest genug in der Situation: sie werden nicht aus dem Fluß der Handlung geboren, sondern gleichsam nur äußerlich an die Handlung angeklebt. Der Schauspieler sollte vielmehr den Dialog eine Zeitlang vor seinem Auftreten genau verfolgen, die dramaturgische Situation vollständig zu erfassen suchen und dann aus eigenstem, vom Verlauf der Handlung diktierten Impuls, also selbständig hinausgehen. Und zwar stellt er sich am besten nicht unmittelbar hinter den Kulissen auf, sondern einige Schritte weiter zurück, so daß er einen gewissen Anmarsch hat.

Für jede Kategorie von Dekorationsgegenständen und Requisiten stehen dem Inspizienten besondere Beamte zur Seite. Neben dem Garderobeninspektor und dem Möbelverwalter ist noch der Dekorateur für alle Draperien, Gardinen, Teppiche, Tischdecken, Kissen und so weiter, der Rüstmeister für die Waffen und der Requisiteur für die Requisiten verantwortlich. Für jede dieser Abteilungen schreibt der Inspizient schon vor Beginn der Proben die Möbelzettel, Requisitenzettel und so weiter aus, worauf die verlangten Stücke genau, das heißt ihrer Art, Bechaffenheit und Größe nach verzeichnet sind. Die betreffenden Beamten sorgen dann für die Beschaffung der Gegenstände, lassen sie auf die Szene bringen oder verteilen sie an die Schauspieler. Unter Aufsicht des Inspizienten, der selbst wieder vom Regisseur kontrolliert wird.

Wenn schließlich auch nur einer verantwortlich sein kann, so ist es in dem hastigen Bühnenbetriebe, wo das kleinste Versehen oft weitgreifendste Folgen hat, doch nötig, daß die einzelnen Verrichtungen doppelte und dreifache Überwachung erfahren.

Bei größeren Theaterverhältnissen trifft man vielfach neben dem eigentlichen Inspizienten noch einen Hilfsinspizienten, den sogenannten Chorführer, an, der dem Regisseur vor allem bei den Massenaufzügen zu helfen und mit den Statisten oft noch abends vor der Vorstellung, beziehungsweise vor den einzelnen Akten zu üben hat.

*   *
*

Haben sich der Leiter des technischen Betriebes und der Inspizient überzeugt, daß alles zur Aufführung bereit ist, so macht der Inspizient dem Regisseur oder seinem Stellvertreter die entsprechende Meldung und gibt dann das Zeichen zum Anfang. Es liegt nicht im Wesen des Regisseurberufs, selbst irgendwo mit Hand anzulegen. Streng genommen endet seine Tätigkeit mit eben diesem Zeichen. Er kann sich jetzt ruhig in den Zuschauerraum begeben und unter das Publikum mischen. Dies sollte auch aus künstlerischen Gründen viel häufiger geschehen, als es gemeinhin der Fall zu sein pflegt, wenigstens überall dort, wo keine Regieloge vorhanden ist, die ein Über-

schauen des Spielplatzes von der Bühne aus gestattet.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch auf eine Unsitte aufmerksam machen, die an vielen Theatern, sogar in Bayreuth, zu beobachten ist. Man dreht fast allgemein die Rampe zu früh an, so daß der untere Teil des Vorhangs eine Zeitlang grell beschienen wird, ehe das Spiel beginnt. Ich habe es immer als störend empfunden. Ein einigermaßen geschickter Beleuchter muß es verstehen, das Rampenlicht erst mit aufgehendem Vorhang allmählich hineinzugeben. Dies hat dann noch den ästhetischen Vorteil, daß sich das Bild für den Zuschauer gleichsam aus der Dämmerung herausschält.

An einigen größeren Bühnen wird dem verantwortlichen Regisseur noch ein Hilfsregisseur beigesellt, der in erster Linie die aus den Proben hergeleiteten Änderungen in das Regiebuch einzutragen hat, bei der Überwachung des ganzen Darstellungsapparates mit zur Hand sein soll und auch hin und wieder vom Regisseur zu einer Meinungsäußerung herangezogen wird. Es ist nicht recht zu verstehen, weshalb man die vorzügliche Einrichtung des Hilfsregisseurs nicht schon deshalb allgemein durchführt, um dem Nachwuchs Gelegenheit zu geben, allmählich und systematisch in die schwierige Praxis des Regisseurs eingeführt zu werden. Und dann hat doch diese Einrichtung noch den Vorteil, daß der Assistent den Regisseur nicht unbedeutend zu entlasten vermag, indem er

den Abenddienst auf der Bühne versehen und auch gelegentlich Repetitionsproben selbständig übernehmen kann.

Es hieß vorhin, daß die eigentliche Tätigkeit des Regisseurs mit Anfang der Vorstellung ihr Ende erreicht hätte. Dies ist aber doch nur bedingt richtig. Das Wesen der Bühnenkunst erfordert nämlich eine immerwährende, scharfe Kontrolle des gesamten Darstellungsapparates. Da das szenische Kunstwerk im ganzen und einzelnen stets von neuem wieder geschaffen werden, da vor allem der Künstler seinen Charakter stets gleichsam wieder aus dem Nichts herausholen muß, bedarf es einer ständigen, großen Energie, um die Vorstellung auf einer gewissen Höhe zu halten.

Der Regisseur sollte deshalb möglichst allen von ihm inszenierten Aufführungen beiwohnen, auf die Abweichungen von der einmal festgelegten Darstellungsnorm achten und den betreffenden Schauspielern oder Beamten in schonender Weise seine Beobachtungen mitteilen. Wenn das regelmäßig geschehen würde, könnte der Verfall mancher begabter Schauspieler eingedämmt oder ganz aufgehalten und die Heranbildung eines brauchbaren Nachwuchses gewährleistet werden.

So hat Laube im Wiener Stadttheater während der Sommerferien die erfolgreichen Stücke des letzten Jahres wiederum durchprobiert, nicht so sehr weil sie technisch mangelhaft verlaufen wären, sondern weil er wußte, daß sich die Schauspieler in-

folge der häufigen Wiederholungen leicht gehen lassen, aus dem Charakter der betreffenden Figur heraus- und in den eigenen Charakter mehr und mehr hineinfallen, wobei sie sich dann oft noch einbilden, ihre Rolle nunmehr völlig erschöpft zu haben.

Überhaupt gehört die Pflege der Schauspielkunst im allgemeinen und die Heranbildung der jungen Kräfte im besondern mit zu den wesentlichsten Obliegenheiten des Regisseurs. Selbst wenn die Direktion einen sogenannten Sprechmeister verpflichtet hat, der für eine verläßliche Kultur des Wortes am Theater sorgen und den Mitgliedern beim Rollenstudium helfen soll, bleibt der Regisseur doch auch in diesem Sinne die maßgebende Persönlichkeit. Es ist nämlich im Publikum vielfach der Wahn verbreitet, als ob die Talente in so ziemlich fertigem Zustande jahrelang umherirren, bis sie von irgendeinem findigen Regisseur oder Direktor „entdeckt“ werden. Davon kann keine Rede sein. Die meisten sogenannten Bühnentalente sind gar nicht leicht als solche zu erkennen, und es bedarf oft zeitraubender Versuche, bis man endlich zu der festen Überzeugung kommt, eine wirkliche, zu Höchstem ausersehene Begabung vor sich zu haben. Und auch dann sind noch konsequente, langwierige Unterweisungen und Studien nötig, um die einzelne schauspielerische Persönlichkeit mitsamt ihrer Darstellungsmittel so heranzubilden, daß die Bühne Nutzen davon hat. Die reinliche Scheidung der

wirklichen Begabungen von den vielen schauspielerischen Nichttalenten gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Regisseurs.

* *
*

Ist die Aufführung glücklich vorüber, ohne daß man allzu merkbare Störungen beobachten konnte, und hat sie gar beim Publikum Erfolg gehabt, so fühlt der Schauspieler wohl eine gewisse Erleichterung. Die reine Freude will sich aber doch nicht gleich einstellen. Denn ein Damoklesschwert hängt noch über ihm: die Kritik.

Wie bei keiner andern Kunst hat nämlich die gesamte Tagespresse das dringende Bedürfnis, sich zu jeder neuen Leistung der Bühne ausführlich zu äußern, und jeder Theaterbesucher pflegt mindestens doch die Besprechung seines Blattes auch zu lesen, und zwar ziemlich kritiklos zu lesen. Die Ansichten der Rezensenten gewinnen also für den Bühnenkünstler eine große Bedeutung, namentlich wenn sie ablehnend ausfallen. Die alte Theaterregel, daß eine schlechte Kritik immer schadet und eine gute selten nützt, hat unbedingt recht.

Das Kritisieren erfordert die Fähigkeit des künstlerischen Urteilen mit allen dahin führenden Kenntnissen und Erkenntnissen und die Fähigkeit der kunstvollen Darstellung, wozu dann gewöhnlich noch die Begabung kommen soll, die Arbeit

in verhältnismäßig kurzer Zeit zu liefern. Das Zusammentreffen dieser drei Bedingungen ist aber sehr selten, weshalb wir verhältnismäßig wenig gute Theaterkritiker haben.

Am besten wird noch der literarische Teil der Kritik bedacht. Man merkt den Arbeiten häufig an, daß eine gründliche Beschäftigung mit dem Stück und seinen Unterlagen vorausgegangen ist. Auch im Urteil über die rein schauspielerischen Leistungen begegnet man heute durchschnittlich einem gewissen Verständnis. Allerdings spielt der einzelne Darsteller innerhalb der Rezension meist noch eine zu große Rolle. Der ganze Theaterzettel brauchte keineswegs immer abgeschrieben zu werden.

Mit wenig Interesse wird aber vielfach die einzelne Regieleistung behandelt. Die Kritiker sind meistens zu bühnenfremd und beherrschen die dramaturgisch-literarischen und die dramaturgisch-technischen Probleme nicht oder nicht genügend. Wie können sie auch! Sie haben kaum jemals eine Probe gesehen, sicherlich niemals den Regisseur vom ersten bis letzten Augenblick seiner vielseitigen und aufreibenden Tätigkeit beobachtet. Die meisten kennen sein Wirken nur vom Hörensagen und sind infolgedessen nicht imstande, die Arbeit des Regisseurs für jeden einzelnen Fall einzuschätzen und von den Leistungen der übrigen, irgendwie an der Gesamtdarstellung Beteiligten, in erster Linie der Schauspieler, abzuheben. Vor

allem werden die Grenzen der Regie nicht richtig erkannt, dem Regisseur vielmehr Dinge vorgeworfen, deren Abstellung nicht in seiner Macht gelegen hat, und ihm wiederum manches andere zugerechnet, was gar nicht auf seine Einwirkung zurückgeht. Jedenfalls herrscht hier bei den Kritikern eine große Unsicherheit, die sie vielfach auch selbst spüren. Sie gehen deshalb im allgemeinen gar nicht weiter auf die Regieleistung ein, sondern begnügen sich mit einem Gesamtlob oder -tadel. Und meistens loben sie dann.

Die Theaterkritik ist also im allgemeinen viel zu literarisch und wird von Literarästhetikern oder gar von Literarhistorikern geschrieben, sollte aber doch wesentlich dramaturgisch sein und Bühnenästhetiker zu Verfassern haben. Es scheint mir deshalb unbedingt geboten, daß jeder ernsthafte Theaterkritiker mindestens eine Spielzeit hindurch an einer guten Bühne das Theaterwesen gründlichst studiert, die Schwierigkeiten des gesamten Bühnenbetriebes, der Personal- und Materialverhältnisse kennen lernt und dabei ein Dutzend Stücke jeder Art tatsächlich entstehen sieht.

* *
*

Noch möchte ich auf zwei Varianten unserer modernen Theaterkunst hinweisen, die neuerdings viel beachtet worden sind: auf das Spielen im Zirkus und im Freien.

Beide haben miteinander gemein, daß sie das Spiel in einen größern Raum verlegen, wodurch die Darstellungsbedingungen nicht unerheblich verändert werden. Beide nähern sich wieder den griechischen Verhältnissen und rücken damit von unserer modernen Bühnenkunst ab. Sie haben den Vorteil, größere Massen und diese Massen mit starker, sinnlicher Wirkung verwenden zu können, und haben wiederum den Nachteil, daß man sich im großen und ganzen auf mehr dekorative Effekte beschränken muß. Dazu sind beide in der Wahl ihres Repertoirs keineswegs frei. Nur ganz wenige Dichtungen eignen sich für den Zirkus und die freie Landschaft. Und es bleibt mindestens zweifelhaft, ob nicht selbst diese Dichtungen im geschlossenen Theater ebeno wirksam, wenn nicht gar wirksamer sind.

Während die Versuche Max Reinhardts, einen neuen Stil der dramatischen Darstellung für das Theater der Fünftausend zu finden, kaum von anderer Seite ergänzt worden sind, haben die von Ernst Wachler im Harzer Bergtheater bei Thale zuerst unternommenen Aufführungen im Freien immerhin so viel Nachahmer gefunden, daß hier doch einiges dazu gesagt werden muß.

Die künstlerische Gründung Wachlers stellte sich der öffentlichen Kritik zunächst als eine bedeutsame Theaterregiefrage dar. Ganz neue Aufgaben der szenischen Kunst verlangten entsprechende Lösungen — verlangten also vom Unternehmer in

erster Linie künstlerische Fähigkeiten: eine genaue Kenntnis des Theaters überhaupt und einen feinspürigen Sinn für die sich neu darbietenden Probleme und ihre Verwirklichung durch die nächstliegenden, das heißt ästhetisch gegebenen Mittel und Wege. Alles in allem mußte im ganzen und einzelnen die selbstverständliche Form für einen eigenartigen Inhalt, mußten die Darstellungswerte für eine besondere Art von Theaterspiel in besonderen szenischen Verhältnissen vor einem in besonderer Weise gesetzten Publikum gefunden werden. Die gegenüber dem räumlich begrenzten, geschlossenen Theater veränderte künstlerische Gesamtsituation ergab veränderte Spielbedingungen und forderte ein gründliches Durchdenken der neuartigen dramaturgischen Verhältnisse.

Das Landschaftstheater, das heißt eine irgendwo im Freien liegende große Schaufläche mit natürlichem Gesträuch und Gefels als Kulissen, mit den natürlichen Wolkenzügen als Soffitten und einer natürlichen Landschaft als Prospekt, bietet gleich beim ersten Nackdenken dem Bühnenfachmann eine Anzahl wichtiger Spielprobleme, die von den in unseren normalen Logenhäusern gültigen mehr oder weniger abweichen. Das Gegebene ist hier jetzt die Natur, das heißt ein bestimmtes Stückchen Natur, und damit eine Naturstimmung, die ihren Charakter nach den Tageszeiten und Witterungsverhältnissen ändern wird.

Diese grundlegende und dabei einschränkende Tatsache haben in erster Linie die für die Landschaftsbühne arbeitenden Dichter und namentlich auch die Regisseure zu beachten. Es muß für diesen Fall jedesmal gleichsam in einen gegebenen Rahmen, der sich nur in Einzelheiten verändern läßt, hineingespielt werden. Einheitliche ästhetische Wirkungen sind hier demnach — ganz allgemein gesprochen — allein durch möglichst naturmäßiges Gebaren zu erzielen, das gewiß auf eine Anzahl besonders typischer Darstellungswerte zurückgeführt werden und damit auch große allgemeine Darstellungssymbole liefern kann.

Das mehr künstliche Einstilisieren irgendwelcher Art, zum Beispiel nach den Bedingungen des Wagnerschen Kunstprinzips, müßte notwendig einen innern Widerspruch ergeben. Was Richard Wagner für die gesteigert ideale Bühne als gutes künstlerisches Recht fordert, ist für die ebenso gesteigert reale Bühne des Freilichttheaters keineswegs billig. Im Naturtheater muß alles naturmäßig sein: die Dekorationen und Kostüme, das Spiel und die Musik. Die verschiedenen Ausdrucksformen des szenischen Kunstgetriebes haben sich den natürlichen Bedingungen des natürlichen Spielplatzes anzugleichen, haben dort hineinzustimmen.

Vor allem müssen draußen zunächst einmal die Ausdrucksmittel der Darsteller einen andern Charakter bekommen wie im geschlossenen Idealtheater. Mat hat bei aller Naturmäßigkeit, beim Vermeiden

von unorganischen Posen Haltung und Gebärden ins Natürlich-Pathetische, ins Große, Wuchtige zu steigern. Das nüchtern-geschraubte, handwerksmäßige Theaterspielen, wie man es in den Meistersinger-Zeiten übte und in den verschiedenen Rüpelkomödien („Peter Squenz“) so köstlich verspottete, ist ebenso zu vermeiden wie die regellose Kulissenreißerei gewisser ungezügelter Naturtalente. Und den salopp-modernen Konversationston kann die Bühne im Freien ebensowenig gebrauchen.

Aber auch sonst, zum Beispiel in der äußern Erscheinung der Darsteller, darf der Eindruck des Täglichen, Stubenhaften nicht aufkommen. Der Mensch erscheint im Freien verhältnismäßig kleiner als auf der geschlossenen Bühne, namentlich wenn man, wie im Harzer Bergtheater, von oben her auf ihn herabsieht. Man hat also nach Möglichkeit auf künstlichem Wege dafür zu sorgen, daß er einen größern Eindruck macht. Was übrigens auch schon die Alten wußten, die deshalb auf den Kothurn und auf das Maskentragen verfielen.

Wir werden heute allerdings so weit nicht gehen, da uns die natürliche Bewegungsfreiheit der Darsteller wichtiger erscheint als das Angleichen der handelnden Personen an die Abmessungen des Spielplatzes. Doch müßten wir immerhin darauf achten, daß kleine Leute im allgemeinen auf der Naturbühne überhaupt nicht auftreten und daß vor allem in den Kostümen die vertikalen Linien be-

sonders augenfällig betont würden, um dadurch lange Flächen zu gewinnen.

Ferner regelt sich die Ökonomie der Gruppierungen im Naturtheater nach ganz eigentümlichen Bedingungen. Sie ist wahlloser und doch wieder bestimmter als auf der Kunstbühne. Die Szene zeigt sehr große Verhältnisse und nach den Seiten hin keine abschließenden Begrenzungen. Man kann also nur selten das Prinzip der ganzen Raumausnutzung betätigen, vielleicht nur bei der Darstellung von großen Volksfesten. Doch liegt das auch gar nicht im Wesen der Landschaftsbühne. Sie ist nicht allein der Rahmen für irgendein Spiel, sondern an sich schon ein Stück faktischer Welt, in der sich Menschen tummeln. Es bedarf darum keineswegs einer grundsätzlich zentralen Benutzung des Spielplatzes. Eine dezentrale ist sogar meistens vorzuziehen. Natürliche Stützpunkte bieten sich in den Bäumen, Büschen und Zäunen in Fülle, so daß man willkommene Gelegenheit zu malerisch-plastischen Wirkungen findet. Es handelt sich hier eben nicht, wie auf der geschlossenen Bühne, fast durchweg um Gruppierungen in sich, sondern meistens um die richtige Ausnützung eines mehr oder weniger großen Bühnenabschnitts nach Maßgabe der vorhandenen natürlichen Gegenstände.

Nur ist für das Spiel im Freien darauf zu achten, daß man die Massenentfaltungen mehr in die Tiefe hinein arrangiert, während für unser Logenhaus wesentlich die Breite und, wenn es angeht, die Höhe be-

tont werden muß. Das Amphitheater baut sich draußen über einen größern Winkel auf als das Parkett. Das Publikum sieht, wie gesagt, auf die Bühne herunter. Die Regie steht hier also im ganzen vor eigenartigen und nicht uninteressanten Aufgaben der szenischen Kunst.

Dafür gestalten sich die Verhältnisse im übrigen um so einfacher. Es gibt im Grunde keine Zwischenakte und auch keine Umbauten, keine Beleuchtungsprobleme und allerlei künstliche Effekte in Form von Nachahmungen kosmischer Ereignisse. Es gibt keine Verwandlungen, keine Flugwerke und keine Versenkungen. Die Funktionen des Regisseurs erstrecken sich demnach nur auf die kostümliche und darstellerische Kultur der Schaupieler. Seine hauptsächlichste Aufgabe besteht darin, das Stück in erster Linie nach zeitlichen Höhepunkten zu inszenieren. Da die Dekoration im wesentlichen die gleiche bleibt, kommt ihm das Prinzip der Abwechslung nicht zu Hilfe. Das rein Bildhafte tritt mehr zurück. Die Trennung von idealer und realer Welt ist im Landschaftstheater so gut wie ganz aufgehoben. Zuschauer und Darsteller befinden sich in einer räumlichen Einheit.

Alle diese Probleme sind nun von der Direktion des Harzer Bergtheaters und leider auch von fast allen späteren Unternehmungen seiner Art nicht nur nicht gelöst, sondern scheinbar gar nicht beachtet, gar nicht aufgestellt worden. Dies ist um

so bedauerlicher, als das Theater selbst am Abhange einer geräumigen Bergschlucht nahe dem Hexentanzplatz außerordentlich günstig liegt — als die Zuschauer nicht nur einen herrlichen Fernblick in die Ebene hinein genießen, sondern auch durch die Lage zwischen Felsen und Waldbeständen völlig geschützt sitzen und selbst in den höchsten Reihen das unten auf der verhältnismäßig sehr großen Bühne geprochene Wort ohne Anstrengung verstehen können.

Ich sah hier eine Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum“. Der Sommernachtstraum im Freien ist schon an sich ein Unding. Die lebenslustige, verliebte Welt Athens im deutschen Walde will uns durchaus nicht möglich, nicht glaubhaft erscheinen. Dies reizvolle Stückchen phantastischer Romantik gehört auch in einen phantastisch-romantischen Rahmen und kann schlechterdings nicht in die immerhin herbe norddeutsche Natur hineingesetzt werden, mit der wir sie innerlich nicht in das richtige Verhältnis zu bringen vermögen.

Wenn die Aufführung im Freien aber schon einmal versucht werden sollte, so mußte man wenigstens doch in den Kostümen eine gewisse Einheitlichkeit mit der natürlichen Umgebung erzielen. Denn dieses wichtige Ausdrucksmittel hatte der Regisseur vollends in der Hand. Er mußte sich seine Vorlagen für Farbe und Schnitt mittelbar aus der freien Wirklichkeit holen und ihren eigentümlichen Bedingungen anpassen. Alle die verschiedenen

graubraunen Nuancen des unbewachsenen Bodens, die weißblauen des Himmels, die braungrünen der Blätter, die saftigroten und saftiggelben der Blüten geben hier die Richtung für die farbigen Werte — die veränderten Spielbedingungen, der Anschluß an die Struktur der Bäume und Sträucher die Richtung für die linearen Werte der Kleider, für die ganze Art ihrer Anlage und Ausführung. Hier vergröbert sich manches und verlangt deutlichere, einfachere Konturen. Auch mußten Farben und Formen auf die Tagesbeleuchtung hin ausgewählt sein und gegebenenfalls bei primitiver Fackelbeleuchtung noch Wirkung haben und was dergleichen mehr ist. Im Harzer Bergtheater zog man den Leuten aber ohne weiteres die Kostüme an, die sie bei den „Sommernachtstraum"-Aufführungen in ihrem Hoftheater zu tragen pflegten, und trieb sie damit zu einer Maskerade in Gottes freier Natur auf die natürliche Szene. Alllein der Puck, dem man ein schmutzigbraunes, primitiv geschnittenes, kurzes Gewand zugewiesen, und die kleine Bohnenblüte, die in leuchtendes Rot mit Grün gekleidet war, fielen aus der ganzen übrigen Schar der Karnevalsgesellschaft wohl nur zufällig, heraus.

Und ebenso konventionell war die ganze Aufführung. Eine Wille zu etwas Besonderm fehlte vollständig. Von irgendwelchem Suchen nach einem neuen Stil für die neuen Verhältnisse fand ich nicht die leiseste Spur. Wie gesagt hätte da draußen zum mindesten alles konzentrierter und scharfkan-

tiger, größer und meinetwegen auch gröber, ursprünglicher und naiver angelegt werden müssen: für Freiluft und Freilicht. Was man aber zeigte, war verdünntes Hoftheater: Schlendrian und Singsang, Pose und Konvention, Selbstgefälligkeit und Handwerkertum.

Die Massenaufzüge gerieten steif und nichtssagend, die an Zahl viel zu schwache Elfenwelt wirkte geradezu läppisch-komisch. Von einem Versuch der Regie, den Mißklang zwischen der helenischen Romantik und der deutschen Waldnatur zu mildern, konnte natürlich unter diesen Umständen schon gar nicht die Rede sein. Im Gegenteil: überall gab es schreiendste Dissonanzen. Die feine Komik der Elfenszenen kam nicht zur Geltung, wird aber im Freien niemals zur Geltung kommen. Dazu bedarf es der bessern Resonanz im intimen, geschlossenen Raum. Gut machte sich allein die Burleske, die Rüpelkomödie. Aber auch sie wirkt auf dem Brettertheater mindestens gleich stark.

Genau so schlimm, vielleicht noch schlimmer stand es mit der Aufführung des Spiels „Walpurgis" von Ernst Wachler, dem Programmstück der Harzer Bergbühne. Wenigstens ist diese Arbeit ausdrücklich für das Naturtheater geschrieben worden. Hier offenbarte sich der Bankrott des ganzen ästhetischen Unternehmens in schlagender Weise.

Wir glauben nämlich an diesen Wotan nicht, der da aus denselben Gebüschen herauskommt, die noch wenige Stunden vorher Scharen frühstückender

Touristen beherbergten. Wir sind es nicht mehr gewohnt, uns die Berge und Büsche, die Höhlen und Wolken bevölkert zu denken. Unser Vorstellungsvermögen, das man naturwissenschaftlich geschult hat, nimmt die Natur und ihre Phänomene nur noch als solche, nur noch als kosmische Erscheinungen mit bestimmten Ursachen und Wirkungen, mit Zwecken und Zielen. Für uns gibt es hier den Menschen und dort die Dinge, die sich der Mensch ausdeutend ihrem letzten Wesen nach zu eigen zu machen sucht. Er selbst, ohne Mittler, ohne Zwischenglieder. Wir glauben heute nur noch das, was wir sehen, und ziehen daraus unsere Schlüsse und Hypothesen: unerbittlich, kühn und meist sicher. Was sollen uns da nun die Fabel- und Götterwesen mitten in der Natur, die wir im einzelnen und in ihren Zusammenhängen immer mehr erkennen lernen, die wir schon recht weit beherrschen — was soll uns dieser Kinderschrecken? Noch dazu, wenn alle diese Figuren von mäßigen Schauspielern dargestellt werden, die uns das Ganze doppelt verleiden.

Vielleicht, daß das Unternehmen ein anderes Gesicht bekäme, wenn man das volkstümliche Element und das Spielmäßige besonders betonen würde. Es könnte gewiß auch damit niemals die große Bewertung erhalten, die sich seine Gründer wünschen. Immerhin hätte man dem Volke Gelegenheit gegeben, auf diese Weise seinen naiven Spieltrieb zu befriedigen.

Nun sind aber die Burschen, Mädchen und Kinder Thales, auf deren Mitwirkung man sich im ersten Jahr nicht mit Unrecht so viel zugute tat, und die die ganze Bewegung hätten stützen und zweckvoll machen können, sehr bald ausgeschaltet worden, weil die Hofschauspieler an ihrem realistischen Getue, dem Juchzen und Schreien Anstoß genommen und sich geweigert hatten, mit den Dorfbewohnern zusammen zu spielen. Die Mitglieder des Weimarer Hoftheaters, das damals den größern Teil der Solisten stellte, scheinen demnach in den Sinn der Landschaftsbühne besonders tief eingedrungen zu sein.

Noch einmal: Irgendein weise redender Wotan in irgendeiner schönen Gegend vor gebildeten, reifen Menschen als Zuschauer ist eine innere Unmöglichkeit. Diese drei Faktoren stimmen nicht zusammen, bedingen sich nicht. Wagners Gott, der eine immerhin menschlich packende Idee verkörpert und den Mittelpunkt einer Welttragödie bildet, der sich zusammen mit den anderen Figuren des Dramas in einem idealen, künstlerisch ausgestatteten Rahmen bewegt und seine Schicksale, Gefühle, sein Wollen und Wünschen mit idealen Mitteln, im Gesang, mit charakteristischen Gebärden und begleitender Orchestermusik darstellt — dieser Gott erscheint uns wahr. Und dort, im Bayreuther Festspielhaus, liegt unsere nächste künstlerische Zukunft. Deshalb sollte man uns Festspielhäuser bauen, uns hier wirklich große Kunst schauen und Feste

feiern lassen — hier, wo uns das nordische Klima mit seinen Widrigkeiten und Unbeständigkeiten nichts anhaben kann. Denn auch das muß noch erwähnt werden: Das Landschaftstheater paßt nicht für unsere Witterungsverhältnisse. Die meisten Vorstellungen werden denn auch im letzten Augenblick infolge schlechten Wetters abgesagt. Ein geregelter Theaterbetrieb ist unmöglich.

XV

Wie in jeder Kunst, liegt auch der Nachdruck beim Inszenieren auf einer ausgesprochenen Stileinheit, die aber im Theater besonders schwer zu erzielen ist, weil der Gesamtorganismus des einzelnen Kunstwerks aus sehr verschiedenartigen Elementen besteht, die sich nicht leicht zu einer stilvollen Geschlossenheit bändigen lassen.

Im einzelnen wird man hier kaum bestimmte Anweisungen geben können. Ist der Regisseur ein Künstler, so weiß er auch mit halluzinatorischer Sicherheit die allein mögliche Stilnote anschlagen zu lassen. Doch mögen immerhin einige allgemeine Erörterungen anzudeuten versuchen, worauf es ankommt.

* *

*

Schon der Dichter sagt, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht. Und er hat gewiß recht. Nur bei einigen ganz Großen macht sie eine Ausnahme. Da pflegt dann sogar die Bewunderung oft über Jahrhunderte hinaus stark übertrieben zu werden. Die ältere Generation ist in ihrem Gegensatz zur jüngern, der ja gerade auf dem Gebiete der Kunst besonders deutlich zum Ausdruck kommt, zu sehr geneigt, berühmte Darsteller ihrer Zeit gegen moderne Künstler auszuspielen und dadurch den Ruhm der älteren über Gebühr anschwellen zu

lassen. Sonst hat aber das Schillerwort seine volle Gültigkeit.

Allerdings scheint auch für diesen Fall das Gesetz von der ausgleichenden Gerechtigkeit zu walten. Was die Zukunft vorenthält, macht die Gegenwart mehr als wett. Es gibt keinen andern Künstler, der einen so großen Augenblickserfolg genießt wie der tüchtige, besser gesagt der beliebte Schauspieler.

Die künstlerische Wirkung steigt bekanntlich mit der Größe und Originalität der in der betreffenden Schöpfung zum Ausdruck kommenden Persönlichkeit. Das gilt für jede Kunst. Die Kunst des Schauspielers unterscheidet sich aber von den übrigen Zweigen unter anderm noch dadurch, daß er sein Produkt künstlerischen Schaffens nicht außerhalb seines physischen Ich, sondern mit Hilfe seines Ich, durch Abwandlung seiner eigenen Körperlichkeit ausgibt. In diesem Sinne ist das Menschendarstellen die allerpersönlichste Kunst und verfügt zweifellos über die größte Augenblickswirkung, hat aber keinerlei dauernden Bestand. Die Werke der Maler und Bildhauer können in den Galerien und Museen für lange Zeit aufbewahrt und immer wieder geschaut, vergleichend geschaut — die der Dichter gedruckt und immer wieder gelesen, vergleichend gelesen — die der Musiker aufgeführt und gehört, immer wieder gehört werden. Die Schöpfung des Mimen jedoch ist mit dem letzten Fallen des Vorhangs ein für allemal ver-

nichtet. Sie lebt höchstens mehr oder weniger undeutlich in der Erinnerung nach. Um zehn Uhr ist tatsächlich alles aus.

Von Schauspielern und Regisseuren gibt es daher nur einige Namen, die man später meist zu Mittelpunkten von sogenannten Schulen erhebt, wie Garrick, Baron, Goethe, Schröder, Iffland, Seydelmann, bis hin zu Kainz — und zwar auf Grund vereinzelter Berichte ihrer Zeitgenossen, der besonders früher in dieser Hinsicht recht dürftigen Kritik. Ihre Werke selbst gingen mit ihrem Leibe zugrunde. Nur dunkel können wir sie aus den Beschreibungen ahnen.

Deshalb hat auch die Schauspielkunst keine eigentliche Geschichte — Geschichte als Verlauf der Einzelerscheinungen und ihre organische Verknüpfung, als folgerichtig ineinandergreifende Entwicklungsreihe wesentlicher Kunst- und Kulturschöpfungen gefaßt. Sie hat keine feste Tradition und keine Theorie, hat in historischem Sinne, also für uns Nachfahren, keinen ganz und gar ausgeprägten Charakter gehabt. Es gelingt uns für die Bühne nicht, wie in anderen Künsten, das Abrollen großzügiger Geschmacksrichtungen und Stilepochen aufzuzeigen. Wenigstens nicht ohne ziemlich gewaltsame Konstruktionen. Die eine Generation kann höchstens von der unmittelbar vorhergehenden lernen, deren Wirken sie allein nachzuprüfen vermag, wobei es sich in den meisten Fällen auch noch ausschließlich um einige technische Handhaben, um

das Äußere, Werkmäßige, zur Not um ein paar bühnen-ästhetische Grundgesetze handelt. Und mehr als in anderen Zweigen erben sich hier gewisse Manieren und Verrichtungen wie eine ewige Krankheit fort.

Das eine läßt sich aber doch schließlich erkennen und sowohl geschichtlich nachweisen als theoretisch begründen: Verschiedene Zeiten haben im großen und ganzen verschiedene, und zwar ihre ganz bestimmten, wesentlich von dem jeweiligen Charakter der dramatischen Dichtung abhängigen Stile, die einzelnen Dramengattungen dann wieder ihre einzelnen Unterstile als besondere Brechungen des allgemeinen Zeitstils ausgebildet. Dieser Satz stellt ein allgemein gültiges Kunstgesetz dar und gilt schon deshalb ebenfalls für die Bühne.

* *
*

Was ist Stil? Was heißt stilisieren?

Wir wollen einmal der Einfachheit halber die Welt der Erscheinungen nach Kunst und Natur trennen. Natur ist das Gegebene — ich denke jetzt nicht an die Umbiegungen, an das Variieren der einzelnen Gattung zu Arten und Unterarten durch die Eingriffe von Menschenhand, sondern an das aus und durch sich Entstandene — Kunst ist dagegen vereinfachte und menschlich-beseelte, somit gereinigte und verstärkte Natur. Und die Art der

Vereinfachung, das Reinigen der Naturerscheinung vom Kleinen, allzu Kleinen, vom Unwesentlichen, Verwirrenden nennt man stilisieren. In der Kunst ist daher Ruhe und Größe, ist, wie man sagt, Stil.

Die Photographie und der Gipsabguß nach der Natur sind bildliche Darstellungen ohne jede stilistische Ausgestaltung, sind Abbilder, Kopien. Der einfachste gewerbliche Gebrauchsgegenstand, schon die als Metallvase ausgeführte Wasserlilie hat dagegen Stil oder kann doch Stil haben. Der naturalistische Zeichner kopiert die Blume, er nimmt sie auf, wie sie sich ihm darstellt: die eine bestimmte Blume, die gerade vorliegt. Ebenso der Photograph. Der Künstler aber tut mehr. Er nimmt zwanzig oder dreißig Lilien, sucht und findet durch intensives Beschauen, Ordnen und nachfolgendes An- und Ausgleichen das Gemeinsame in diesem Bündel von Blumen und schafft so nicht das Abbild einer einzelnen, sondern den Typus der Wasserlilie schlechthin. Er bringt damit nach Art des Rechners eine Reihe von Brüchen auf den Generalnenner. Das heißt: er stilisiert die Wasserlilie.

Das Stilisieren geschieht nun nach zwei Richtungen hin, nach der mehr konventionellen Seite, wie sie im Kunstgewerbe gewöhnlich zum Ausdruck kommt, und nach der mehr individuellen Seite, wie sie das eigentliche Kunstwerk als unerläßliche Bedingung fordert. Damit soll allerdings nicht ausgesprochen sein, daß auch kunstgewerbliche Gegenstände nicht individuelle und wirkliche

Kunstschöpfungen nicht konventionelle Werte zeigen können. Ich scheide Kunst und Gewerbe hier nur zur bessern Verdeutlichung des nicht so ganz leicht darzustellenden Problems. In Wirklichkeit fließen natürlich beide Gebiete ineinander über. Manches Bild, das aufdringlich an der Salonwand hängt, ist nichts als Gewerbe, und mancher moderne Gebrauchsgegenstand ist ein Kunstwerk. Das kommt eben einzig und allein auf die Persönlichkeit des betreffenden Schöpfers an: ob er Selbständiges, Eigenes hat und dieser Eigenart die nötige Gestaltung geben kann. Dann wird sich nämlich seine Wasserlilie, seine stiliserte Naturerscheinung von der jedes andern wesentlich unterscheiden. In diesem Falle ist er eben kein Handwerker mehr, sondern ein Künstler, wenn auch meinetwegen ein kleiner Künstler, dann ist das Produkt seiner Idee kein kunstgewerblicher Gegenstand mehr, sondern ein Kunstwerk, meinetwegen ein kleines Kunstwerk.

Die konventionelle Stilisierung besteht also eigentlich nur in dem Herausschälen einer Art Kernform aus einer Summe ähnlicher Naturerscheinungen, und das Ergebnis ist ein Typus nach hergebrachtem Geschmack auf Grund hergebrachten Könnens. Dagegen macht die individuelle Stilisierung noch insofern einen weitern Schritt, als sie nun außerdem oder, wenn man will, gleichzeitig mit der konventionellen Vereinfachung eine tiefer und weiter empfindende Persönlichkeit wir-

ken läßt und dadurch über das bisher Gültige hinauskommt, das heißt neue Kunstwerte schafft. Das Ergebnis ist ein Typus nach eigenem persönlichen Geschmack auf Grund selbständigen künstlerischen Schauens. Hier erst beginnt die eigentliche Tätigkeit des Künstlers, der mehr sieht und fühlt als der gewöhnliche Mensch, und dem ein Gott in Marmor, Farben, Tönen oder Worten zu sagen gab, was er leidet. Nur auf diese Weise können die Grenzen der Kunst erweitert werden. Und so nennen wir mit Recht auch jedes echte Kunstwerk eine Schöpfung.

Diese individuellen Kunsterscheinungen, die eigentlichen Kunstwerke also, sind allerdings nur für ganz wenige da. Sie erfordern beim Genießenden eine Art von Kogenialität mit der Empfindungs- und Beobachtungsweise des Schaffenden, die nicht viele aufbringen können. Die meisten halten sich deshalb lieber an die konventionellen Formen des Ewig-Gestrigen. Denn ein Aufstieg zu den Höhen der Kunst ist beschwerlich. Es gibt auch ein ästhetisches Trägheitsgesetz.

Jeder Künstler, also auch der Dichter, muß stilisieren. Er kann die Menschen nicht ohne weiteres so übernehmen, wie sie ihm auf der Straße oder im Salon entgegentreten. Theaterstücke dieser Art würden hervorragend nüchtern wirken. Auch er trifft vielmehr eine Auswahl. Zunächst unter den Modellen selbst und dann unter den Eigenschaften des erkorenen Geschöpfes, denen er wiederum

wesensverwandte Züge anderer Persönlichkeiten und nicht zuletzt seiner selbst untermischt, immer mit dem einen Zweck, durch den Gesamtverlauf der Handlung seine dichterische Absicht zu verkörpern, was dann auszuführen Sache des Bühnenkünstlers ist.

Der Schauspieler hat also den innerlich geschauten Gestalten des Dichters körperliche Realität zu verleihen — die vom Dichter erlebten Menschen möglichst eindeutig, das heißt ohren- und augenfällig, darzustellen. Denn schauspielen heißt Menschen darstellen. Aber keine Wirklichkeitsmenschen, sondern eben Künstlergeschöpfe: stilisierte Menschen. Der Unterschied zwischen Welt und Bühne ist der zwischen Sein und Schein, zwischen Natur und Kunst. Das Tun und Lassen der Menschen jenseits der Rampe ist nicht natürlich, es soll nur natürlich scheinen. Deshalb sprechen wir von einer mehr oder weniger starken Illusion, der Illusion des vom Dichter stilisierten Vorgangs. Wir müssen also auch in der Schauspielkunst jedesmal einen bestimmten Stil fordern.

*   *
*

Obgleich das Problem der künstlerischen Gestaltung schließlich eine Einheit darstellt, kann man den kunstschöpferischen Akt des Schauspielers dennoch theoretisch nach drei Bedingungen hin

auflösen. Der Bühnenkünstler hat erstens der betreffenden Bühnengestalt an sich und zweitens der diese Bühnengestalt zu einer bestimmten Individualität ausprägenden Eigenart des Dichters gerecht zu werden. Er muß aber drittens auch, wenn er wirklich als Künstler gelten will, noch selbst insofern mitschaffend tätig sein, als er seine eigene ganze Persönlichkeit wirken läßt und so der Leistung eine bestimmte, wesenseigene Note gibt. Die einzelne dichterische Figur passiert eben nochmals eine künstlerische Individualität, die des Schauspielers.

Aus alledem folgt eine deutliche Abhängigkeit des jeweiligen Bühnenstils von der jeweiligen dramatischen Kunst. Eine moderne Schauspielkunst haben wir eigentlich nur insofern, als wir eine moderne dramatische Dichtung haben, die eben andere, neue Werte schafft und für diese Werte eine andere Darstellung verlangt.

Es gibt zu allen Zeiten und hat zu allen Zeiten nur einen für die betreffende Periode gültigen Stil gegeben: den Stil der augenblicklichen künstlerischen Wahrheit, die sich bekanntlich mit der Zeit ändert. Und wenn wir auch gemeinhin zwischen realisitischen und stilisierten Stücken unterscheiden, so handelt es sich nicht um zwei grundverschiedene Spielweisen, sondern um Modifikationen einer und derselben Spielart. Jede Zeit hat nur einen, ihren ganz besondern, von ihr erarbeiteten Stil. Daß wir ihn heute für unsere

Epoche noch nicht haben, mag bedauerlich sein, ändert aber an der Tatsache nichts.

Und wenn wir auch den modernen Stil als Produkt unserer Kultur schon hätten, wäre er in seiner ganzen Reinheit doch nur für die dramatische Dichtung unserer Zeit und nicht ohne weiteres für alles anzuwenden, was da oben auf den Brettern vor die Lampen gezogen wird. Er hat nur das Fundament abzugeben, auf dem sich alle die kleinen Türmchen verschiedenster Unterstilarten erheben. Wir werden niemals „Die Jungfrau von Orleans" im Stile des „Fuhrmann Henschel", den „Ödipus" im Stile der „Gespenster" spielen. Nur etwas Gemeinsames soll der Darstellung all dieser Stücke für unere bestimmte Zeit zugrunde liegen, indem wesentlich mit den Ausdrucksmitteln gearbeitet wird, die uns verständlich, die aus unserm Kunstsinn, aus unserm Kulturbewußtsein geboren sind. Denn die erste Bedingung bleibt doch, das einzelne Drama, und sei es das älteste, uns Gegenwartsmenschen zugänglich zu machen. Der König Thoas muß ein Stück von uns heute sein, ein Mensch mit uns verständlichem Tun und Lassen, und nicht der Thoas des fünften Jahrhunderts vor Christus. Der ist uns herzlich langweilig und gleichgültig. Erst wenn diese Bedingung erfüllt ist, rechtfertigt sich die Aufführung fremder und weit zurückliegender Dramen, die wir dann mit Recht klassisch zu nennen pflegen.

Solche ältere Dichterfiguren werden uns also nur dann verständlich, wenn der Schauspieler das All-

gemeinmenschliche in der Rolle, also das Bleibende, das, was uns heute noch angeht und deshalb interessiert, heraushebt und in einem unserer Kunstauffassung entprechenden Sinne, mit den Mitteln und unter den Bedingungen unserer Zeit zur Darstellung bringt. Gerade so wenig, wie die Schauspieler heute noch auf hohen Kothurnen einherstelzen, große, unförmliche Masken übergestülpt haben und sich fortgesetzt der vollen Kraft ihres Organs befleißigen — alles damals, um im Riesenraum des antiken Spielplatzes gesehen und verstanden zu werden — ebensowenig sind die inneren Bedingungen der Schauspielkunst im Laufe der Jahrhunderte die gleichen geblieben. Im selben Verhältnis, wie die physische (extensive) Kraftentfaltung gegen früher bescheidener geworden ist, sind die Anforderungen an die psychische (intensive) Kunstübung gewachsen.

Wir stehen nun gegenwärtig mit unserm Theater in einer Krise. Noch herrscht zurzeit an den deutschen Bühnen die allergrößte Stillosigkeit. Da gibt es an demselben Kunstinstitut Leute, die alles nach den Goethischen Regeln zur Erzielung voraussetzungsloser Schönheit darstellen, und Leute, die jede Rolle, auch die pathetischste, in Nervenspielerei auflösen, ganz lustig nebeneinander. Die Heroine, der Held und der jugendliche Liebhaber (wenn ich die abgegriffenen Fachbezeichnungen der Kürze halber noch einmal gebrauchen darf) gehören meist zu jener, die moderne Liebhaberin, der Charakterspieler und Konversationsliebhaber meist zu dieser

Gruppe. Beide Stilarten, die idealistische und naturalistische, waren seinerzeit geschichtlich berechtigt, als die dramatische Produktion mehr nach der einen oder andern Seite neigte. Beide sind oder sollten heute überwunden sein. Und manchmal scheint es wirklich, als ob allmählich in dieser Stilwirrnis der deutschen Bühnen so etwas wie Klärung eintreten wollte.

In allen Künsten und zu allen Zeiten gab es und gibt es (ich brauche auch hier absichtlich zunächst die üblichen, nicht sehr treffenden Schulausdrücke) realistische und stilisierte Kunstwerke, korrekter ausgedrückt mehr naturalistisch und mehr idealistisch stilisierte Kunstwerke. Auch die heutige Schaubühne hat beide Arten zu pflegen. Wenn wir einmal unsere Beispiele behalten wollen, so gehören „Die Jungfrau von Orleans" und der „Ödipus" zu der einen, der „Fuhrmann Henschel" und die „Gespenster" zu der andern Gattung. Unsere Theater spielten nun zum größten Teil immer noch die realistischen Stücke naturalistisch und die stilisierten idealistisch (Kompromißtheater) oder alles idealistisch (Hoftheater) oder alles naturalistisch (Reformtheater), was durchweg falsch ist.

Den Idealismus haben wir längst überwunden und damit auch den idealistischen Stil. Wir vertragen ihn heute nicht mehr. Eine neue dramatische Kunst verlangte derzeit nach einer neuen Spielart, und so schuf der Naturalismus seinen eigenen, den

naturalistischen Stil. Bühnenspiel ist aber nicht Natur, Bühnenwahrheit nicht Naturwahrheit. Wir bedürfen deshalb heute eines neuen Stils, der in gewissem, wenn auch in ganz anderm Sinne als der klassich-idealistische idealistisch sein muß: den wir nämlich gleichzeitig aus den Empfindungs- und Geschmackswerten unserer Kultur im allgemeinen und aus der Idee und den ästhetischen Voraussetzungen des betreffenden Stückes im besondern abzuleiten haben.

Das Grundproblem der Schauspielkunst stellt sich folgendermaßen dar. Ein Charakter, ein menschlicher, übermenschlicher oder untermenschlicher Charakter soll mit Hilfe der Ausdrucksmittel des eigenen Körpers so dargestellt werden, daß er uns im Augenblick, das heißt unter den gegebenen Umständen, innerhalb dieser ganz bestimmten Dichtung, menschlich, über- oder untermenschlich, also möglich, natürlich und innerlich wahr erscheint. Der letzte Sinn aller Bühnenkunst ist jedesmal der, eine innere Glaubwürdigkeit beim Zuschauer zu erzielen. Wenn uns der Schauspieler an seinen Nickelmann und Waldschrat nicht glauben machen kann, hat er seinen Beruf verfehlt. Wir vermissen hier dann die Persönlichkeitsleistung. Und ohne Persönlichkeitsleistung geht es in der Kunst, auch in der Bühnenkunst nicht.

Es gibt beispielsweise keine Normaldarstellung des Königs an sich. Nicht einmal dieselben, einem König ohne weiteres zugehörigen Eigenschaften

werden im idealistischen geradeso wie im realistischen Drama, im historischen Ritterstück wie in der Märchentragödie, im Konversationsspiel geradeso wie in der Posse darzustellen sein. Es gilt für jeden Fall immmer nur ein einzig richtiger Stil: der der innern und äußern Wahrheit, der sich einzig und allein auf die ästhetischen Kulturbedingungen stützt und sich deshalb mit der Zeit ändert. Und nur die alles vereinfachende, alles schulgemäß herrichtende Sucht der wissenschaftlichen Betrachtungsart nach methodischer Zusammenfassung der Einzelerscheinungen hat verwandte Äußerungen dieses künstlerischen Wahrheitsprinzips zu Namen vereinigt und die landläufigen, schwer ausrottbaren Stilgattungen in die ästhetische Anschauungsweise gebracht.

Besondere Stilgattungen der dramatischen Poesie bedingen also besondere Darstellungsstile. So verlangte das klassische Jambendrama den schauspielerischen Freskostil, verlangte volles Orchester. Hier galt es, große Helden der Geschichte in ihren großen Taten abzuspiegeln. Und alles wuchs von selbst über das Gemein-Menschliche hinaus: Sprache, Ton und Gebärde. Die Größe lag hier im Glanz, in einer üppigen Pracht, in der absoluten Schönheit der Formen, und ihre künstlerischen Mittel sind Plastik und Pathos. Das moderne Drama verlangt dagegen so etwas wie Rembrandtstil oder den Stil einer Federzeichnung, verlangt gedämpftes Orchester: die Geigen mit Sordinen, die Hörner

gestopft. Hier gilt es, Motive und Handlungen von Menschen künstlerisch darzustellen, die in der Gegenwart wurzeln. Nichts geht über das Gemein-Menschliche hinaus, aber alles in das Rein-Menschliche hinunter. Das Kunstwerk steigt also aus der Allmenschlichkeit empor. Und so sind auch die Ausdrucksmittel heute andere: einfachere und doch prägnante, natürlichere und doch stilmäßige. Die Größe liegt hier in der Schlichtheit und Wahrhaftigkeit, in der Schärfe und Präzision des Ausdrucks.

Unseren wirklich modern empfindenden Schauspielern ist es ebenso unmöglich, die klassischen Dramen in dem alten Weimarer Stil darzustellen, wie es den geschmackvollen Kunstfreunden schwer wird, sie unter diesen Bedingungen anzusehen und anzuhören. Goethe tat ja unbedingt gut daran, diesen Stil für seine Zeit geltend zu machen, denn die ganze Art zu spielen hatte für die damalige Kultur ihre innere Berechtigung. Nur durfte er diese seine Manier, die großen Jambendramen darzustellen, nicht unmittelbar auf die mehr realistischen Stücke anwenden und das Großartige, Gemessene und Pompöse der klassisch-antikisierenden Kunst auch auf das Lustpiel und die bürgerlichen Trauerspiele übertragen. Er hätte hier seine Ausdrucksweise revidieren, wenigstens stark mildern müssen.

In diesen groben Fehler sollten wir heute nicht wieder verfallen. Wir dürfen bei der Aufführung klassischer Stücke nicht auf die Gespreiztheit

der Goethebühne oder gar auf die Kulissenreißerei der Virtuosenzeit zurückgreifen. Was Goethe und Schiller den Schauspielern vorgemacht und vorerzählt haben, ist im Grunde für uns nur von historischem Wert, wenn auch einzelne allgemeine Gesetze mit gewissen vom Zeitgeist bedingten Veränderungen noch heute gelten und, entsprechend weiter verändert, immer gelten werden.

Wir dürfen aber auch den Stil des modernen Dramas, soweit wir überhaupt einen haben, nicht ohne weiteres auf Goethe und Schiller übertragen. Unternimmt es der Dichter, die Natur zum Ideal hin zu stilisieren, was sein gutes Recht und sein eigentlicher Beruf ist, so muß ihm der Schauspieler folgen. Wie will man sich sonst mit der Oper künstlerisch auseinandersetzen, wo die Unnatürlichkeit so weit geht, daß alles gesungen wird. Verse müssen eben als Verse, rhythmische Prosa als rhythmische Prosa und Alltagsworte als Alltagsworte gesprochen werden.

Wir haben also von der Schauspielweise unsrer Zeit und ihren Ausdrucksmitteln auszugehen, indem wir sie den Bedingungen der zum Idealen hin stilisierten Tragödie angleichen. Nur so ist es denkbar, das trotz seiner Klassizität schließlich doch Vergangene, also hier und da, wenn auch nur im einzelnen, schon Rückständige uns heute noch schmackhaft zu machen. Die Klassiker müssen in jeder Kunstepoche gleichsam von neuem geboren werden, um uns erhalten zu bleiben. Wer Mitter-

wurzer klassische Rollen hat spielen sehen, weiß, was ich mit diesen Ausführungen meine. Und Kainz konnte es auch, wenn er Lust hatte. Heute allerdings wüßte ich keinen, der in diesem Sinne ganz mustergültig wäre.

* *
*

Alle Kunst ist eine Durchdringung vom Allgemeinen und Besonderen, von Gattung und Individuum, von Idee und Natur. Der Künstler verdichtet die Gattung zum Individuum und spiegelt das Individuum in der Gattung. Dieser Grundsatz gilt auch für das Schauspielen. Die Kunst des großen Meisters besteht also stets darin, daß er zwar die Gattung spielt, durch gewisse klug angebrachte Eigenheiten dem Zuschauer aber doch ein bestimmtes Individuum zu geben scheint. Und die Probe auf diese Art von Darstellung ist dann bestanden, wenn möglichst jeder Zuschauer in seiner Bekanntschaft ein anderes Original zu dieser scheinbaren Kopie aufzufinden glaubt. In seiner „Beschreibung Hogarthscher Kupferstiche“ handelt Lichtenberg einmal von einem Pfarrer, der ein Liebespaar traut, und erzählt von einem Kunstkenner, der dabei folgendes Urteil gefällt habe: „Jedermann, der diesen Pfarrer ansieht, glaubt, er habe irgendwo ein solches Gesicht und eine solche Perücke schon einmal gesehen, kann sich aber nicht gleich besinnen, wo.“ Und Lichtenberg hat recht, wenn er diese feine

Bemerkung mit den Worten ergänzt: „Es ist unmöglich, unsern großen Künstler mit so wenig Worten mehr zu loben.“

Wohl kann der Schauspieler wie jeder andere Künstler ein Modell benutzen, indem er sich auf Grund einer sichern künstlerischen Anschauung vom eigentlichen Wesen der dichterischen Figur eine bestimmte Person aus seinem Erfahrungs- und Bekanntschaftskreise in den Umrissen und Grundzügen vor Augen hält. In diese Außenlinie zeichnet dann aber der Menschendarsteller von Genie noch vieles, was seine Beobachtung an anderen gesammelt und seine schaffende Phantasie gedichtet hat, hinein und erhebt dadurch das Einzelwesen zur Gattung, immer natürlich im engsten Anschluß an die dramatische Absicht. Er schafft sich also ein aus vielen einzeln bemerkten Zügen kunstreich zusammengesetztes Bild, schafft, wenn man will, in jedem Fall ein Ideal. Wer dies kann, ist ein Schauspielkünstler in des Wortes größter Bedeutung.

Ganz anders steht es dagegen mit dem, wenn auch noch so fleißigen Brotkünstler. Er bringt es im allgemeinen nur zu farblosen Typen, denen sowohl jede persönliche Note als auch die notwendigen selbständigen Einzelzüge fehlen, oder begnügt sich damit, einfach nachzuahmen. Statt selbst zu erfinden und zusammenzusetzen, wendet er sein ganzes Studium auf die Nachbildung eines einzigen Originals, das er mit größter Treue wiederzugeben sucht. Wo jener idealisierte, malt dieser also nur

Porträtfiguren oder kopiert einen andern Schauspieler, der diese Rolle mit Glück spielte und selbst nur Nachahmer war, malt also nur Kopien von Porträtfiguren. „Mein Grundsatz", sagt Schröder, „den meine Erfahrung noch nicht widerlegt hat, ist, daß der große Schauspieler nicht kopieren kann; wer sich darauf legt, kann nur eine grobe Individualität zeichnen."

Verlangt wird also von der Schauspielkunst, Menschen darzustellen: aber keine gewöhnlichen, keine nur naturwahren im Sinne von naturalistischen, sondern künstlerisch-wahre Menschen. Der ältere Coquelin erzählte oft und gern folgende kleine Geschichte, die allerdings kein eigentliches Kunstschaffen zum Gegenstand hat, dennoch aber das eben Gesagte trefflich beleuchtet. In einer Dorfschenke produzierte sich einst unter großem Beifall der Bauern ein Tierstimmen-Imitator, der die Naturlaute eines Ferkelchens besonders täuschend nachzuahmen wußte, so daß sein dankbares Publikum das Kunststück immer wieder aufs neue verlangte. Übermüdet griff der Künstler endlich nach einem wirklichen Ferkel, das in einem Sack neben ihm lag, und kniff es, bis es quietschte. Die Bauern waren aber jetzt mit einemmal nicht mehr zufrieden und meinten: das wäre gar kein richtiges Schweinegequietsche. Und nur die Entschuldigung, daß er wegen Müdigkeit in seinen Produktionen nicht mehr naturgetreu fortfahren könnte, rettete den Mann davor, ausgepfiffen zu werden.

Sehr hübsch prägt ferner eine englische Theateranekdote die wesentliche Voraussetzung aller Schauspielkunst zu einem gefälligen Epigramm, das durch eine feinsinnige antithetische Spitze noch sehr treffend beleuchtet wird. Der Bischof von London fragte einst den Schauspieler Betterton: „Wie kommt es eigentlich, daß ihr Schauspieler auf der Bühne durch Dinge, von denen jedermann weiß, daß sie erdichtet sind, eine Versammlung so rühren könnt, als wenn sie wahr wären, hingegen wir in der Kirche von wahren und wirklichen Dingen sprechen und doch nicht mehr Glauben finden, als wenn sie erdichtet wären?“ — „Mylord,“ erwiderte Betterton, „nichts geht natürlicher zu als dieses. Wir Schauspieler sprechen von erdichteten Dingen, als wenn sie wahr wären. Ihr aber sprecht auf der Kanzel von wahren Dingen, als wenn sie erdichtet wären.“

* *
*

Dem Schauspieler erwächst der dichterischen Figur gegenüber, je nach ihrer Beschaffenheit und nach dem Grade ihrer künstlerischen Vollendung, eine verschiedene Aufgabe. Der wirklich dichterische Charakter enthält schon in sich die Forderung an den nachschaffenden Künstler, den Typus im Individuum darzustellen. Bei wahrhaft dramatischen Charakteren hat der Schauspieler also nichts weiter zu tun, als den in der Figur angelegten zwie-

fachen Gehalt des Allgemeinen und Individuellen als künstlerischen Gesamtcharakter wiederzugeben. Hier heißt es nachfühlen, nachschauen und dann nachschaffen.

In den Fällen aber, wo die dichterische Gestalt nicht jenes künstlerische Gleichmaß aufweist, wo das Zünglein nach der einen (idealistischen) oder nach der andern (naturalistischen) Seite ausschlägt, wo, wie Lessing sagt, dem Autor etwas Menschliches widerfahren ist — da heißt es für die Darsteller auszugleichen, die Schalen wieder in die Schwebelage zu bringen. Hier wird der Schauspieler zum willkommenen, notwendigen und daher gern gesehenen Helfer des Dramatikers, indem er dichterischen Gebilden von allgemeiner Struktur zu individuellem Leben verhilft (man denke an Posa, Nathan und an die verschiedenen Possentypen) oder Charaktere von zu starker persönlicher Sonderheit mehr in der Allgemeinheit aufgehen läßt (man denke an die Figuren unserer deutschen Spießerdichtung und an die Produkte des Naturalismus). Diese häufig so notwendigen Funktionen des Darstellers hat dann der Regisseur zu überwachen, gegebenenfalls zu veranlassen.

Was ich hier meine, mag aus einem Beispiele stärker erhellen. In Nestroys „Lumpacivagabundus“ heißt bekanntlich der Schneider Zwirn, der Tischler Leim, der Schuster Knieriem, der Tischlermeister Hobelmann, der Brauknecht Fassel und

so fort. Es sind also Typen, die der Possendichter dort oben in phantastischer Schwankhandlung gegeneinander losläßt, abstrakte Gestalten, die dem nachschaffenden Künstler die schwierige Aufgabe stellen, nach irgendeiner Richtung hin individualisiert, vermenschlicht zu werden, den vielen Witzchen und Mätzchen, die der Verfasser auf den Scheitel seiner drei Lieblingsfiguren häuft, eine höhere Einheit zu geben, sie zu einem die ganze Gestalt durchtränkenden Humor zu verdichten. Nestroy selbst hat dafür nicht viel getan. Dem alten Zyniker fehlte zu sehr die tiefe, gefestigte Weltanschauung, aus der allein heraus menschlich und künstlerisch interessierende Dichtergeschöpfe geboren werden können. Er ist zwar ein ulkiger Kopf voll geistreicher Einfälle, die Funken sprühen aber nicht aus der komischen Figur heraus, sondern schlagen von außen hinein: Die einzelne Person vertritt die Stelle des Ableiters. Es ist immer der Autor, der die Witze macht, niemals die Gestalt selbst. Hier hat also die Bühnenkunst helfend, mitschaffend einzugreifen. Da muß es beispielsweise der Darsteller des Knieriem verstehen, aus diesem bloßen Witznest des Verfassers, aus diesem stets betrunkenen Schustervagabunden einen lebenswahren, trotz seiner Verkommenheit liebenswürdigen, daseinsfrohen, sanften Süffel zu machen, dem man alles, seine astronomische Begeisterung, seine infolge ständiger Bierseligkeit vielfach überstandenen

unverschuldeten Unglücksfälle und nicht zuletzt seinen unergründlichen Durst selbst, aufs Wort glaubt. Kurz: er muß den Typus individualisieren.

* *
*

Ich bin am Ende. Am Ende dessen, was ich heute zu sagen habe. Das eine oder andere mag immerhin noch fehlen, dieses oder jenes nicht genügend ausgeführt sein. Wichtiges aber, so meine ich, wurde kaum vergessen und alles Grundlegende nach Gebühr, wenn auch, dem Charakter des Buches entsprechend, knapp und allgemein verständlich behandelt.

Natürlich heißt es auch für den Regisseur: Bilde Künstler, rede nicht! Aller Anfang und Ende bleibt die Schöpfung eines stilvollen Gesamtkunstwerks für die Bühne, die auf Grund einer spezifischen Regiebegabung ein sicheres künstlerisches Empfinden und eine verläßliche Technik zur Voraussetzung hat. Der Organismus der Regiekunst an sich und des einzelnen Bühnenwerkes ist aber so kompliziert und ständig derartigen Veränderungen unterworfen, daß ein Durchsprechen der mannigfachen Probleme schon deshalb von Zeit zu Zeit nötig erscheint, um ihre Lösungen auf der Höhe der jeweiligen Kultur zu halten.

Abbildungen

NAMENVERZEICHNIS

BAND II DER MODERNEN BÜHNENKUNST

VON

CARL HAGEMANN

DER MIME

DIE KUNST DES SCHAUSPIELERS UND OPERNSÄNGERS

4. Auflage

Urteile:

Ich halte es für angezeigt, laut und freudig den überaus starken Eindruck zu bekunden, den einmal hintereinander gründlichst gelesen, Hagemanns prächtige Leistung mir vermittelte. Es sollte keinen deutschen Theatermann, insonderheit keinen Spielleiter geben, der nicht auf das Innigste mit ihr sich vertraut macht und immer wieder zu den klaren Äußerungen dieses besten Ratgebers zurückkehrt. Wie viel Beachtung auch beide Schriften gefunden haben, jede zweite Aufführung zumindest, die ich irgendwo sehe und prüfe, erhärtet mir, daß eine dauerhaftere Einkehr ihres Regisseurs bei Hagemann sie hätte besser, leuchtkräftiger, wenigstens freier von den allerärgsten Verfehlungen, geraten lassen.

Die Szene.

Schon der Titel, den Carl Hagemann seinem Buch mit auf den Weg gegeben, deutet an, daß es das innerste Wesen des darstellenden Künstlers erfassen will, und man darf ihm in der Tat unter den Werken über die Psychologie der darstellenden Kunst einen Ehrenplatz anweisen. Und wenn Hagemann nicht das Allerletzte über seinen Gegenstand sagen kann, so liegt dies eben im Wesen der darstellenden Kunst begründet, deren tiefste Quellen wie die alles Kunstschaffens geheimnis-

voll und rätselhaft bleiben. Sehr Feines sagt Hagemann über die Stellung des Schauspielers zur bürgerlichen Gesellschaft: Man fühlt, daß der Verfasser hier aus dem reichen Schatz eigener Erfahrung schöpft, und man wird ihm gern beipflichten, wenn er dem Schauspieler eine hohe Bildungsstufe wünscht und alles rohe Bajazzotum komödiantischen Einschlags mit Entschiedenheit ablehnt. So wird das Buch des erfahrenen, wohlmeinenden Theatermannes, dessen Stärke vor allem in seiner leidenschaftlichen Liebe zum Gegenstand wurzelt, nicht nur von Fachleuten, sondern besonders auch von gebildeten Laien gern gelesen werden, da es zudem in lichtvoll klarer Sprache sein Thema behandelt. Den zweiten Teil des Bandes bildet eine Abhandlung über Opernkunst. Hier bietet Hagemann geradezu Erschöpfendes, so daß die Lektüre den Wunsch erweckt, den Verfasser seine Theorien recht bald in die Praxis umsetzen zu sehen. Seine kritischen Urteile über Bayreuth und Wiesbaden sind einfach mustergültig, geistreich und mit treffender Sachlichkeit begründet. Kein Opernregisseur und Operndirektor darf diese Mahnungen und Hinweise unbeachtet lassen, wenn er auf dem Gebiet fortschrittlicher Opernkunst sich erfolgreich betätigen will. Man fühlt sich bei der Lektüre des Buches andauernd in der Gesellschaft eines feinsinnigen Künstlermenschen, der tief in das Wesen der seltsamen Scheinwelt-Theater eingedrungen ist, dem man mit Lust zuhört und im sicheren Gefühl folgt, Urteile eines denkenden, erfahrenen Fachmannes zu hören, der auch theoretisch sich von Überspanntheiten fernhält.

Mannheimer Volksblatt.

Sein großer Wert besteht gerade darin, aus dem ungeheuren Wust von Falschem und starr Überliefertem das Natürliche, Selbstverständliche herauszufühlen und den an der Bühne Tätigen auf das Richtige aufmerksam zu machen. Das ist schwerer, als wohl mancher denkt, weil alle Theater von handwerksmäßiger Mittelmäßigkeit beherrscht sind und die wenigsten Mimen sich über die künstlerischen Mittel der Darstellung

klar sind. Hagemann zeigt ihnen, was nötig ist und womit sie arbeiten müssen, und er sagt es nicht trocken, sondern trotz allem Begrifflichen in einer fesselnd sich lesenden Sprache. Auch über die Aufgaben des Spielleiters weiß Hagemann sehr viel Kluges, und wie er sich nie auf das rein Kritische beschränkt, sondern ihm stets etwas Positives entgegenhält, entwickelt er die Vorzüge mustergültiger Inszenierungen, die er bis ins Kleinste hinein zergliedert, und gewissermaßen aus der Arbeit des Spielleiters heraus zum Bilde sich auswachsen läßt. Für jeden, der sich über das künstlerische Wesen des Theaters unterrichten will, ist das Buch eine Fundgrube des Wissens, jedem mit dem Theater Vertrauten bietet es eine Fülle der Anregung. Essener Allgemeine Zeitung.

Es ist heute keiner so hoch im Reich der Theaterkunst, wo er auch stehe, dem diese Bücher, wie sie uns jetzt in ihrer neuen Fassung geworden sind, nicht etwas Besonderes zu sagen hätten. Keiner, der sich nicht, trotz eigenen Könnens und Wissens, immer wieder schätzbare Anregung aus ihnen holen könnte. Es ist kein Gebiet in der ganzen großen Theaterkunst, das Carl Hagemann nicht betreten hätte, kein Problem ihrer Bedingnisse, dem er nicht tief nachgegangen wäre, kein Gedanke ihres Auswirkens, den er nicht erwogen hätte. Reifstes Wissen mit der Bescheidenheit des wirklichen Könners gegeben, Gelehrsamkeit mit rein menschlicher Klugheit verbunden, vielfach vom gesundesten Humor verklärt, durchzieht die Seiten. Und alles in einem Vortrag von einfachster und eben deshalb eindrucksvollster Form. Ich wüßte nicht, was grundlegend noch über das deutsche Theater geschrieben werden könnte, nachdem uns Carl Hagemanns Werk in seiner neuen Fassung als „Moderne Bühnenkunst“ vorliegt. Das Evangelium eines Vollenders und eines Vollendeten. Das Werk eines künstlerischen Genies, eines Menschen, der forschender Ergründer wie tätiger Ausdeuter, wissender Durchdringer wie schöpferischer Gestalter ist, nach jeder Richtung hin verwachsen mit seiner Kunst und doch nie seine Menschlichkeit verlierend. Dramaturgische Blätter, Metz.

